

L'animation japonaise en France avant le 3 juillet 1978 : d'une évocation à une autre...

Bien que l'arrivée de la série d'animation japonaise *Goldorak*, le 3 juillet 1978 sur Antenne 2 – dans le cadre de l'émission jeunesse *Récré A2* dont c'était la première –, n'est pas une révolution, si ce n'est au travers de la particularité de sa nature alors fort imposante en ce média français, son succès retentissant dès cet été-là, et sa médiatisation qui s'en suivit aussitôt, en ont fait dans le paysage audiovisuel de l'hexagone l'An zéro de l'animation japonaise en France (et de la culture manga par extension). Toutefois, comme une date ouvrant sur une nouvelle ère, cette dernière fut précédée d'une période où déjà diverses manifestations de l'animation japonaise s'étaient révélées avec plus ou moins de visibilité sur notre territoire, tout en restant pour la plupart d'entre elles relativement confidentielles ou peu mises en lumière, puis oubliées. Ce sont ces apparitions, parfois notables ou anecdotiques, probablement un peu plus nombreuses qu'on ne l'imagine, que le présent texte va exposer avec la légèreté qu'un tel sujet induit tellement il est encore relativement nébuleux, aucune étude n'ayant véritablement abordé dans sa globalité les cheminements de la transmission de ces oeuvres d'animation qui s'en sont allées de l'archipel à l'hexagone¹. Quoique développer avec un certain ordre influencé par un choix de forme lié aux divers sujets évoqués, ce texte ne suit pas une unique chronologie de ces apparitions, même si évidemment une ligne de temps peut être tracée.

Du premier long métrage aux premières séries d'animation

Le film *Le Serpent blanc* de Taiji Yabushita (premier long métrage produit par Tōei Dōga en 1958 et premier long métrage d'animation japonais en couleurs) fut projeté au cinéma, en France, à partir du 30 mai 1962² sous le titre *La Légende de madame Pai Niang* et ce d'après la version états-unienne *Panda and the Magic Serpent*. Il est considéré être le premier long métrage d'animation japonais – voir film d'animation japonais tous formats confondus – ayant été distribué en salle dans l'hexagone (à une ou deux exceptions près et en dehors de courts métrages lors de festivals, sujets commentés plus loin dans ce texte). Parmi les échos qu'en fit la presse, on peut citer la revue *Cinéma* (n°68, 1er juillet 1962) qui en dit quelques mots en un numéro dédié au western, de même que la revue *Midi-Minuit Fantastique* (n°2, juillet/août 1962) en un volume consacré aux vamps fantastiques – où Michel Caen, le fondateur de cette revue, souligne sur huit lignes tout le mal qu'il pense de la forme de ce film qui, pour lui, est une hideuse expérience (les termes plat et vulgaire sont aussi employés) –, ainsi que la revue *Image et son* (*La Revue du Cinéma*, n°155, octobre 1962) avec un article signé par Philippe Pilard, ou encore une critique positive sur 10 pages – trois semaines avant la sortie du film à moins que celui-ci ne fut projeté dès avril (date indiquée par le CNC) – dans le magazine *Line, le journal des chics filles* (n°374, 8 mai 1962, Editions du Lombard / Dargaud), le texte offrant en son contenu un regard léger mais relativement juste sur un cinéma d'animation japonais peu connu en France.

Parmi d'autres articles publiés dans la presse lors de la sortie de ce film, on peut signaler que *Les Lettres Françaises* (publication dirigée depuis 1953 par Louis Aragon), dans le n°930 de juin 1962, évoque sa déception quant à cette production. De son côté, la revue *Top Réalités Jeunesse* (1958-1970), dans son n°193 du 29 juillet 1962 avec en couverture Fernand Reynaud, en fera une présentation sur deux pages, mais seulement sous la forme d'un résumé de l'histoire accompagné d'illustrations dans la rubrique « L'écran chez vous ». La télévision – RTF – en proposera également un extrait : il est probable que cela fut dans *La Séquence du jeune spectateur*. Le film sera même programmé deux ans plus tard sur la 1ère chaîne de l'ORTF, le mercredi 30 décembre 1964.

1 Quant à ce cheminement pour le cinéma japonais, il est conseillé la lecture de *Histoire du cinéma asiatique en France (1950-1980) : étude d'une réception interculturelle et réflexion sur l'exotisme cinématographique* (2009), travaux de thèse menés par Nolwenn Le Minez sous la direction de Fabrice Montebello de l'université Paul Verlaine de Metz.

2 Seconde sortie le 14 avril 2004 avec un nouveau doublage, celui de 1962 étant actuellement estimé perdu.

La Légende de madame Pai Niang fut distribué dans l'hexagone via Télé-Hachette qui venait, avec Belvision, de produire pour la télévision la série d'animation *Les Aventures de Tintin, d'après Hergé*. Pour cette première sortie nationale d'un long métrage d'animation japonais, l'accueil fut relativement faible – 12 222 spectateurs (CNC) – avec toutefois quelques critiques ayant été sensibles au charme du film. Hélas, pourrait-on dire, Télé-Hachette ne renouvela pas l'expérience. Il faudra ensuite attendre la décennie suivante pour qu'une oeuvre d'animation japonaise soit autant présentée et commentée médiatiquement.

Peu après cette première exposition d'une certaine envergure d'une oeuvre d'animation japonaise, on a peut-être ce qui est l'un des premiers témoignages littéraires en langue française sur l'existence d'un personnage issu d'une série d'animation télévisée japonaise (quoique le texte resta inédit jusqu'en 2002). Cette probable première évocation était signée de la fine plume de l'écrivain, voyageur et photographe genevois Nicolas Bouvier (1929-1998) : « Un Petit-fils encore, gaillard de cinq ans, le crâne couvert de DDT, qui grimace, fait l'irrespectueux – quel repos ! – et imite tous les personnages qui passent à la télévision : Kappa, "Tetsuwan Atomu" (Atome Bras-de-fer), et n'a probablement pas de père » (deuxième séjour au Japon, février 1964 - mai 1966, dans « Petite chronique des villes », extrait des carnets de voyage inédits de Nicolas Bouvier, texte faisant l'ouverture du livre *Le Japon de Nicolas Bouvier* aux éditions Hoëbeke, en 2002, mais qui aurait pu paraître au début de l'ouvrage *Chronique japonaise* publié en 1975, celui-ci s'ouvrant sur la recherche d'une maison à Kyōto pour y résider, ce qu'évoque justement « Petite chronique des villes »). Ainsi, Nicolas Bouvier, qui fit plusieurs voyages au Japon entre 1955 et 1970, évoqua avec légèreté – quoique inséré en quelques lignes plus intenses soulignant la présence des coréens au Japon – le personnage d'Osamu Tezuka – Tetsuwan Atom – dont les aventures publiées à partir de 1951 en manga étaient adaptées depuis 1963 sous la forme d'une série d'animation pour la télévision (précédemment en une série live et une série de papier...), la toute première sous ce format qui allait donner l'impulsion nécessaire pour lancer cette nouvelle industrie animée du petit écran³. En France, on connaîtra ce personnage deux décennies plus tard sous le nom d'*Astro, le petit robot* (*Astro Boy*), ce au travers de la deuxième série d'Atom produite en 1980 et diffusée en 1986 sur TF1.

En cette phrase, on peut s'interroger quant à la formulation de Nicolas Bouvier lorsqu'il écrit le mot « Kappa », comme pour désigner un autre personnage avant de citer celui de Tezuka. Par cela, voulait-il évoquer les kappa de Kon Shimizu (1912-1974) animés dans des films publicitaires pour le saké Kizakura – personnages repris sous la plume de Kō Kojima (1928-, auteur de *Sennin Buraku* en 1956, yonkoma toujours en cours de publication en 2014) –, ou ceux étant un peuple extraterrestre dans *Uchū Patrol Hoppa* (série d'animation en un magnifique noir et blanc apparue sur le petit écran à partir du 1er février 1965) ?

Dans le même temps, deux évocations photographiques aussi légères que celle textuelle de Nicolas Bouvier se trouvent dans *Le Mystère Koumiko* (1965) du cinéaste français Chris Marker (1921-2012). Tourné en partie pendant les Jeux Olympiques d'été de Tōkyō en 1964, ce documentaire offre un portrait éthéré d'une jeune femme japonaise aux origines mandchoues s'exprimant en un français parfois maladroit, le décalage nuançant le propos de l'auteur : comprendre le Japon au travers d'une certaine vision induisant une distance dans l'entendement de la culture japonaise ; Koumiko elle-même s'interrogeant sur son existence et ce qui l'environne, ce en répondant à des questions qui n'en sont pas vraiment, tout en apportant des réponses tout aussi nébuleuses. Bien évidemment le sujet de ce documentaire n'a pas de rapport direct avec celui du présent texte, si ce n'est que fugacement, dans une scène où un poste de télévision est filmé, on peut apercevoir sur l'écran des images concernant une série d'animation de marionnettes, et lors de prises de vue dans un marché, on peut remarquer des masques pour enfants représentant divers personnages issus de l'animation et du manga.

3 « Tōei vs Mushi, la guerre du feu », *Animeland* n°147, déc. 2008

Nicolas Bouvier, Chris Marker, de même que Roland Barthes (*L'Empire des signes*, 1970) avaient une commune fascination pour le Japon d'alors, son esprit et ses mécanismes sociétaux. Aussi l'image que le Japon transmettra au travers de la littérature, du cinéma, de l'animation ou du manga aura pour beaucoup d'occidentaux, un peu de la substance évoqué par ces trois personnalités attachées à une certaine poétique du monde et de l'Archipel en particulier. En sa démarche géopoétique, l'écrivain voyageur Kenneth White laissera lui aussi ses pas l'emporter en cet extrême de l'Orient, ce monde flottant qu'il décrira en quelques vues dans son ouvrage *Les Cygnes sauvages*, évoquant peu après, dans un livre qu'il lui consacra, le peintre Katsushika Hokusai et ses images dérisoires – Hokusai manga – que nous évoquerons un peu plus loin.

Evidemment ces intrusions liées à notre sujet dans le paysage français – les quelques mots de Nicolas Bouvier ou les images de Chris Marker – sont plus que très relatives même si l'on pourrait encore en ajouter quelques autres, voire sans aucune incidence quant à la distribution, ni même la connaissance de l'animation japonaise dans l'hexagone, mais cela fait tout de même partie, aussi légères soient-elle, des manifestations d'éléments s'y raccordant, d'une culture de l'archipel à cette autre de l'hexagone.

Autre référence particulière, la série de marionnettes *Ginga shōnen-tai* (92 épisodes, 1963-65) créée par Osamu Tezuka – avec des pantins conçus par la troupe du théâtre de marionnettes Takeda (Takeda Ningyō-za) de Kinoshita Takeda (1923-1979) qui avait précédemment oeuvré sur les marionnettes de la série *Uchūsen Shirika* (Silica le vaisseau de l'espace, 1960-62) – et produite par Mushi Production pour la NHK, a connu vers 1965 une version sous-titrée en français, et ce essentiellement pour le 67ème épisode qui la compose « Tsuki no haikyo » diffusé à l'origine le 17 septembre 1964. Le titre de la série fut à cette occasion traduit et adapté sous l'intitulé *Le Commando de la voie lactée* et l'aventure en question nommée « Des ruines sur la Lune ». Cet épisode ainsi sous-titré, qui est par ailleurs l'un des très rares enregistrements de cette série ayant été conservé (à moins que les précieuses archives de la NHK n'en recèlent encore...), n'a pu servir que de démonstration et non de diffusion télévisée, du moins on peut le supposer, probablement lors d'un festival pour vendre éventuellement la série en France (peut-être le MIPTV tout récemment créé en 1964). On peut de plus s'interroger si cet épisode est le seul à avoir été adapté en français, où s'il aurait pu servir d'essai ou d'extrait pour une diffusion sur l'ORTF ?... A cet égard, à l'époque, plusieurs séries doublées en France par de grands comédiens de doublage ne connurent pas de passage télévisé sur l'ORTF mais furent diffusées sur des chaînes francophones. Parmi elles, Télé Luxembourg diffusa dans les années 60, dans l'émission pour la jeunesse *L'Ecole buissonnière* (1955-1980), les séries de marionnettes de Gerry et Sylvia Anderson telles *Fusée XL5* (inédite en France), *L'Escadrille sous-marine* ou *Les Sentinelles de l'air*. Aussi, peut-être la version sous-titrée en français de cet épisode du *Commando de la voie lactée* était-elle destinée à un territoire francophone en dehors de l'hexagone et aurait pu avoir sa place dans le programme précité auprès de la supermarionation... Mais tout cela n'est que supposition et il est plus que probable qu'il n'y a pas eu de diffusion de la série en un doublage français et que, cela étant déjà souligné, cet épisode adapté de la sorte le fut pour le compte d'une projection dans un cadre promotionnel et commercial qui ne donnera pas lieu à une distribution en dehors de l'archipel.

Pour l'heure, nous n'avons pas connaissance de l'identité de François Berthier prêtant sa voix en tant que narrateur sur cette version sous-titrée dont il est peut-être également le traducteur. La seule personnalité japonisante étant connue et portant ce nom est François Berthier (1937-2001), diplômé de japonais et historien de l'art japonais ; il fut professeur à l'INALCO de 1975 à 1998. Au milieu des années 60, il résidait justement à Tōkyō. A ce moment-là aurait-il eu l'occasion de traduire cet épisode pour un événement évoqué plus haut, ou pour quelque échange culturel organisé par la Maison franco-japonaise ou l'Institut franco-japonais de Tōkyō ? Tout cela, une nouvelle fois, n'est pour l'heure que supposition.

Pour en terminer avec la série *Ginga shōnen-tai*, il est à noter qu'elle était accompagnée comme *Uchūsen Shirika* par des musiques signées par Isao Tomita, compositeur qui sera « connu » dès septembre 1974 en France grâce à sa reprise de l'*Arabesque n°1* de Claude Debussy, celle-ci ayant servi de générique à la 3ème chaîne de l'ORTF devenue quelques mois plus tard FR3 (janvier 1975). Cette arabesque électro-organique était issue de l'album *Snowflakes Are Dancing* sorti en avril 1974 où Tomita reprenait des compositions de l'artiste français, comme il le fera avec les *Planètes* de Holst (1976) et pour Maurice Ravel avec *The Ravel Album* (1979). Son indicatif debussien succédait ainsi à celui de Jacques Loussier qui, pour le générique de lancement de la 3ème chaîne de l'ORTF intitulé *Octave* (1972), reprit le préambule du *Carnaval* op. 9 de Robert Schumann (Jacques Loussier avait lui aussi repris à sa manière des oeuvres classiques : celles de Bach avec sa célèbre formation du Trio Play Bach).

Isao Tomita nous permet de revenir plus concrètement sur le sujet de ce texte : en effet il composa les musiques des deux premières séries d'animation japonaises qui furent diffusées sur le petit écran français, si l'on excepte *Oum le dauphin blanc* qui fut une coproduction franco-japonaise diffusée à partir du lundi 29 novembre 1971 sur la 2ème chaîne de l'ORTF (dans l'émission *Colorix*), puis rediffusée à partir du 7 mars 1975, et sur laquelle nous reviendrons dans quelques lignes, ainsi que l'arrivée en février 1972 de la coproduction italo-japonaise *Caliméro* (1970-71, dans son tout premier format avec des épisodes de 5 minutes qui sera suivie peu après, avec réutilisation de certaines scènes produites précédemment, de la série en un format d'épisodes de 12 minutes)⁴.

Les deux oeuvres de production essentiellement japonaise en question sont *Le Roi Léo* (*Jungle Taitei Susume Leo!*, 2ème série de 1966-67, 26 épisodes) diffusée à partir du 20 décembre 1972 sur la 1ère chaîne de l'ORTF alors que la Télévision Suisse Romande avait déjà programmé la série en version française en juillet de la même année (rediffusée sur TF1 en 1975 dans *Samedi est à vous* et en 1978 dans *Acilion et sa bande*) et *Le Prince Saphir* (*Ribbon no Kishi*, 1967-68, 52 épisodes) diffusée à partir du 21 décembre 1974 sur la 1ère chaîne de l'ORTF dans *La Une est à vous* (puis sur TF1 en 1975 dans *Samedi est à vous*, en 1978 dans *Restez donc avec nous...*, et en 1980 dans *Croque Vacances*). Ces deux séries furent produites par le studio Mushi Production d'Osamu Tezuka, celui-ci adaptant ici parmi ses nombreuses oeuvres ses mangas les plus célèbres. Avant l'arrivée de *Goldorak*, elles seront suivies par la diffusion d'une coproduction au format d'épisodes plus court par rapport à celui plus couramment utilisé au Japon, à savoir *Barbapapa* (1974-77, 93 épisodes, série anglo-japonaise) à partir du 2 octobre 1974.

Quand les séries *Le Roi Léo* et *Le Prince Saphir* (nouvellement titrée *Princesse Saphir*) furent redoublées en 1989-90 pour leur rediffusion, de nouveaux génériques français les accompagnaient, remplaçant les génériques originaux quant à leur composition musicale que les petits téléspectateurs de l'hexagone connurent dans les années 70. On notera toutefois que les génériques originaux du *Roi Léo* était en fait ceux de la première série *Jungle Taitei* (1965-66) reprenant pour le générique de début de la version française celui de fin chanté en japonais par Mieko Hirota et interprété en français par la québécoise Isabelle Pierre. A cet égard, le doublage français provenait de cette province francophone canadienne où la série fut programmée sur le petit écran québécois à partir de 1971. Le générique de fin était de fait l'inverse, à savoir celui de début japonais de la première série, sans aucune modification pour la version française avec la magnifique

⁴ En animation, *Oum le dauphin blanc* peut être considéré comme la première coproduction européenne avec le Japon dans le même temps que l'Italie avec *Caliméro* (telle la France de *Ulysse 31* à *Astro Boy Reboot* en 2015, l'Italie poursuivra les collaborations avec le Japon : *Sherlock Holmes* avec Hayao Miyazaki...). Mais l'Italie – comme la France – avait déjà eu quelques contacts dans les années 60 avec l'archipel, notamment avec l'un de ses célèbres personnages, une marionnette, la souris *Topo Gigio*. En effet, en 1967, celle-ci se retrouvera l'héroïne de *Topo Gigio e la guerra del missile*, un long métrage italo-japonais mêlant la prise de vue réelle avec acteurs et l'animation de marionnettes en temps réel réalisé par un géant du cinéma japonais – ayant fait par ailleurs ses débuts dans l'animation, de marionnettes notamment pour sa première réalisation *Une Fille au temple Dōjō* –, à savoir Kon Ichikawa. Si l'on veut encore souligner ce parallèle entre les deux pays dont les échanges cinématographiques sont alors nombreux et qui eurent un égal engouement face au cinéma japonais dans les années 50, on peut ajouter que trois ans avant qu'Yves Ciampi ne réalise *Typhon sur Nagasaki* le cinéaste italien Carmine Gallone avait mis en scène *Madame Butterfly* (1954) en coproduction avec la Tōhō.

voix de baryton de Tadahiko Hirano (1938-2014). Quant à la série *Le Prince Saphir* diffusée au Québec en 1971, elle conservait les musiques d'origine et son doublage provenait également de cet Etat francophone du Canada (le générique de début chanté au Japon était dans cette version québécoise seulement instrumental et étrangement le sens des images avait été inversé). La comédienne Flora Balzano participa au doublage de ces deux séries : elle prêta sa voix au personnage de Rune, le fils de Léo, et interpréta Saphir avec un égal talent (elle doubla peu après le jeune héros de la série germano-japonaise *Vic le viking* débarquée en France le 9 juillet 1979).

A l'époque, les jeunes esprits furent particulièrement marqués par les aventures du *Roi Léo* qui dénotaient quelque peu avec la plupart des productions pour enfants de l'ORTF, du moins dans le cadre de l'animation. La dimension parfois mystique en certains thèmes et la représentation de la vie animale quasi unique en opposition avec l'homme influaient beaucoup sur l'imaginaire de l'enfant et sa relation avec un monde animalier conceptuellement indéfini autant que sa relation avec lui-même et ceux qui l'entoure. La mort y était également présente avec un certain réalisme au travers de diverses expressions, ce que l'on découvrira plus tard dans les oeuvres de Tezuka et de bien des artistes de manga de l'archipel. De plus, les génériques et la musique participaient à cette intronisation par la forme de leur composition d'une grande richesse musicale et orchestrale, insufflant encore une couleur poétique certaine à cette oeuvre comme à celle de *Prince Saphir*.

La diffusion – non intégrale et peu ordonnée de décembre 1974 à juin 1975 – de *Prince Saphir* dans *Samedi est à vous* fut très appréciée selon les résultats que la série obtint notamment par rapport au *Roi Léo*, cette dernière ayant déjà connu une première exposition en 1972-73 (l'émission proposait aux téléspectateurs de choisir, dans une sélection de titres, selon leur préférence la diffusion d'une série). Ce petit succès – dû en partie à la particularité des atmosphères étranges et fantastiques qui se dégageaient autour du personnage de Saphir et de son identité, et de par une direction technique et artistique à la fois simple et merveilleusement mise en forme – engendra la conception de produits dérivés, probablement les premiers pour une série japonaise : notamment diverses publications sous forme d'albums jeunesse et de bandes dessinées comme cela se faisait déjà pour moult personnages états-uniens, et comme cela se fera plus encore avec *Goldorak* et les séries qui suivront dont certaines auront droit à leur propre magazine.

En ce qui concerne la version québécoise de ces deux séries que sont *Le Roi Léo* et *Le Prince Saphir*, il reste quelques imprécisions : la première série du *Roi Léo* a-t-elle été doublée et diffusée au pays du maringouin avant la deuxième ?, ce qui expliquerait pourquoi cette deuxième série diffusée en France portait les génériques de la première. Quant au *Prince Saphir*, si la série a été entièrement doublée au Québec, la télévision française ne semble pas avoir diffusé ce doublage dans son intégralité...

A noter que les jeunes téléspectateurs québécois eurent droit à trois autres séries d'animation japonaises qui furent les toutes premières à être diffusées sur la télévision québécoise à la fin des années 60 et qui, elles, resteront inédites en France, à savoir *Minifée*, *Super Bolide* et *Marine Boy*, respectivement *Mahō Tsukai Sally* (Tōei Dōga, 1966-67) diffusée en 1969 (dont en France sera diffusée en partie, en 1990-91, la seconde série de 1989-90 qui lui fait suite), *Mach GoGoGo* (Tatsunoko Prod., 1967-68) alias *Speed Racer* programmée dès 1968 sur CFCM-4 et via cette même station *Kaitai Shōnen Marin* (TV Dōga, 1969) en 1969. A propos de cette dernière – où Pascal Bressy⁵ officiait de sa voix sur le jeune héros –, qui était par ailleurs une coproduction américano-japonaise⁶, quoiqu'elle ne fut pas diffusée sur l'ORTF, le doublage fut probablement réalisé en France en 1969 bien qu'aucune série d'animation japonaise n'avait été diffusée précédemment sur l'ORTF (excepté lors de soirées en 1967-68 commentées quelques lignes plus loin).

⁵ Il a précédemment prêté sa voix à Mowgli dans la version disneyenne du *Livre de la jungle* de Wolfgang Reitherman.

⁶ Parmi les premières coproductions américano-japonaises d'animation à la fin des années 60 avec *Johnny Cypher* produite par Joe Oriolo et *The King Kong Show* produite par Arthur Rankin Jr et Jules Bass, ce si l'on excepte de la part de ces derniers leurs ouvrages de marionnettes en stop-motion depuis 1960 avec le studio japonais MOM et Tadahito Mochinaga.

L'univers de Tezuka fut donc en matière de séries d'animation liées au manga le premier à illuminer nos petits écrans de lumière. Si par la suite la deuxième série d'*Astro le petit robot* (*Shin Tetsuwan Atom*, 1980) tardera à venir en France, n'étant diffusée qu'à partir de 1986. deux productions de téléfilms tézukiens connaîtront entre temps quelques diffusions sur le petit écran, à savoir *Le Prince du soleil* (1978) en 1981, 1982 et 1985 et *Nucléa 3000* (1980) en 1983, ce dans l'émission *Récré A2*. On peut également évoquer dans le cadre d'une projection au cinéma, certes de très faible ampleur, mais d'une certaine importance dans ce qu'elle va apporter à Tezuka et à d'autres en terme d'amitié, celle du film d'animation *Phénix, l'oiseau de feu* (1980) qui, en 1982, fut projeté en une séance au cinéma à Angoulême lors du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, Tezuka étant par ailleurs présent à cette 9ème édition dudit festival pour accompagner son film... présent tout comme le mangaka Yoshihiro Tatsumi, mais aussi peu connu que ce dernier si ce n'est assez vaguement de personnalités de la BD telles Jean Giraud et Jean-Pierre Dionnet, ou François Corteggiani qui fera alors sa connaissance... C'est d'ailleurs à cette occasion que Tezuka invita Moebius au Japon pour notamment y présenter *Les Maîtres du temps*, long métrage de René Laloux dont le bédéiste avait signé l'univers graphique.

Depuis, Osamu Tezuka est l'un des auteurs de mangas les plus traduits en France, de par l'importance indéniable de son oeuvre et de sa place parmi les plus grands en cet art, avec sans doute quelque excès quant à le voir tel « l'unique » père du manga moderne, ce qui n'enlève en rien à la toute magnificence de la titanesque oeuvre tézukienne faisant de celle-ci l'une des plus importantes, si ce n'est la plus importante, de l'histoire du manga, sa présence et son impact dans le milieu de l'animation renforçant encore un peu plus sa déification.

Concernant *Oum le dauphin blanc* (diffusée au Japon en 1975 sous le titre *Iruka no Shōnen*) légèrement évoquée en amont, cette oeuvre s'inscrit comme la première série d'animation japonaise à franchir nos ondes hertziennes, tout en étant également la première oeuvre d'animation franco-japonaise. Yves Ciampi (1921-1982), son producteur et grand metteur en scène français (*Un grand patron* avec Pierre Fresnay en 1951 – Ciampi avait lui aussi comme Tezuka suivi des études de médecine –, *Les Héros sont fatigués* avec Yves Montand en 1955), était alors marié à l'actrice japonaise Keiko Kishi (1932-) qu'il dirigea dans son film *Typhon sur Nagasaki* avec Danielle Darrieux et Jean Marais, long métrage coproduit avec le studio japonais Shōchiku en 1957 (deux ans avant une nouvelle coproduction franco-japonaise toutefois d'une dissemblable dimension, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais), et sur lequel le réalisateur français et l'actrice japonaise firent connaissance (ils se marièrent juste après le tournage et se séparèrent en 1975).

Après ce premier contact avec le studio Shōchiku, et de par la vie qu'il partage avec Keiko Kishi, Yves Ciampi conserve des liens avec les artistes et les producteurs japonais. S'ensuit en 1961 la coproduction franco-germano-italo-japonaise *Qui êtes-vous Mr Sorge ?*, film d'espionnage historique qu'il réalise et dans lequel il offre un rôle à son épouse. Puis en 1964, Keiko Kishi est l'une des vedettes du *Vol 272* (13 épisodes), série franco-japonaise de la RTF et de la NHK dont il signe la direction artistique (dirigée en partie par Jean-Jacques Vierne à qui l'on doit la réalisation de *Tintin et le mystère de la Toison d'or* et qui fut assistant directeur de Yves Ciampi sur de précédents films). A cette occasion, en juillet 1964, Keiko Kishi fit la couverture de *Télé 7 Jours*. Cette production mettant en relief les aventures de charmantes hôtesse de l'air fut diffusée à partir du 4 mai 1964 au Japon sous le titre *Mayonaka no Taiyō* (Le soleil de minuit).

En 1965, Yves Ciampi travaille à nouveau avec la télévision japonaise pour la création d'un téléfilm qui eut peu d'écho : il s'agissait de *Spy Heikosen no Sekai* produit par Eiji Tsuburaya (Godzilla) et dirigé par Hajime Tsuburaya et Akio Jissoji. Ce téléfilm aura toutefois une continuité puisqu'il donnera naissance à la série *Le Monde parallèle - La Vérité sur l'espionnage* (13 épisodes, 1967-68, ORTF/Bavaria Film/Tsuburaya Productions) écrit entre autres par Yves Ciampi, Jean Dewever et Hajime Tsuburaya, et où l'on verra parmi les comédiens Claude Giraud, Louis Velle, Catherine Rouvel, mais aussi Keiko Kishi et Fumio Watanabe⁷.

⁷ Notons dans la filmographie d'Yves Ciampi, sorti en janvier 1965, un film de science-fiction *Le Ciel sur la tête* qui sera très apprécié du public japonais trois mois plus tard. Ce long métrage, sur un scénario relativement simple, la présence d'un mystérieux objet volant non identifié menaçant la paix mondiale – nous sommes en pleine Guerre froide –, mettra avant tout en lumière

Evidemment, ceci n'a pas de rapport direct avec le sujet du présent texte, mais cela montre toutefois que l'arrivée de cette toute première série diffusée en France que fut *Oum le dauphin blanc* réalisée par René Borg (1933-2014), produite quant à son animation par le studio japonais TCJ (renommé Eiken en 1973 et qui renouvela sa collaboration avec la France sur *Il était une fois... l'espace* en 1981 et *Il était une fois... la vie* en 1986, Tatsunoko ayant précédemment officié en 1978 sur *Il était une fois... l'homme*), le fut grâce à des relations culturelles préexistantes de plusieurs années entre les deux pays, via notamment ici Yves Ciampi qui avait d'une certaine manière créé une passerelle... Si ce n'est pas grâce à *Oum le dauphin blanc* que seront diffusées peu après en France *Le Roi Léo* et *Le Prince Saphir* qui passèrent préalablement par le Québec, cette première « immersion » avec le cétacé marque toutefois dans l'ensemble du média télévisé français une étape qui, malgré son importance toute relative pour le public, reste conséquente pour la suite.

Quant à la genèse de *Oum le dauphin blanc*, Yves Ciampi, qui avait le projet de concevoir une telle production pour l'ORTF, demanda à René Borg d'en être le réalisateur, celui-ci ayant acquit depuis peu une certaine notoriété pour avoir réalisé en 1968 la première saison des *Shadoks* (et pour ses précédents travaux avec Jean Image). Mais selon les délais annoncés par Yves Ciampi qui voulait livrer cette série à l'ORTF quelques sept mois après sa première rencontre avec René Borg, et malgré des travaux préparatoires plus ou moins avancés mais à revoir et à finaliser, René Borg ne pouvait répondre que par la négative, aucun studio français ne disposant d'après lui d'un effectif suffisant pour réaliser une telle série d'animation dans un temps aussi court. De plus, René Borg doutait un peu du personnage central dans ce projet car la série états-unienne *Flipper le dauphin* était déjà diffusée depuis la fin de l'année 1966 sur l'ORTF. Pour apporter une touche d'originalité au mammifère marin, et confiant en son idée, il imposera un pelage de couleur blanche à l'animal, sans savoir que déjà, au Japon, un dauphin blanc était le compagnon du héros de la série *Ganbare! Marin Kid* produite par TV Dōga en 1966. La reprise et suite de cette dernière *Kaitai Shōnen Marin* (évoquée plus haut pour sa diffusion québécoise) réalisée en 1969, mais cette fois-ci en coproduction avec les États-Unis (Seven Arts), sera diffusée cette année-là au pays de l'oncle Sam. De ce fait, René Borg aurait-il aperçu ou entraperçu cette série lors de son passage sur le sol américain : il travaille en 1969 à Hollywood pour Optical Systems, et pour divers studios en tant que consultant artistique, tout en oeuvrant sur un projet de série sur *Le Livre de la jungle* chez Stephen Bosustow, cocréateur du studio UPA. En ce cas, cela a-t-il pu éventuellement, inconsciemment... l'influencer et lui donner l'idée du dauphin blanc ?

De son côté, Keiko Kishi avait connaissance du studio d'animation japonais TCJ pour l'avoir visité peu de temps avant que son époux et René Borg ne s'entretiennent sur ce projet. Sa description de l'entreprise quant aux moyens et nombre d'intervallistes, d'animateurs et autres par centaines impressionna fortement René Borg, bien plus que les grandes structures qu'il avait pu observer aux États-Unis. Lorsqu'il visitera quelques jours plus tard le studio TCJ avec Mme Ciampi qui lui servira de guide et d'interprète, et constatant la réalité des propos de cette dernière, il rencontrera évidemment Hideroni Murata, le président de la compagnie. Fortement impressionné par sa visite et dans son enthousiasme, il dira de son hôte à celui-ci qu'il possède la plus grande compagnie d'animation du monde, ce à quoi le président Murata lui confiera que son entreprise est une des plus petites dans son domaine à Tōkyō... C'est ainsi que le choix de confier la partie animation de la série *Oum le dauphin blanc* au studio TCJ fut établi...⁸

Keiko Kishi, qui fut donc de bon conseil dans l'entreprise animée de son époux, offre l'une de ses dernières apparitions pour le petit écran français dans le 8ème épisode de la 3ème et dernière

l'esthétisme de son univers, le porte-avions *Clemenceau* défendant l'humanité face à la menace d'un OVNI. Un navire de la marine militaire partant au combat face à un tel ennemi, cela renvoie au cuirassé *Yamato*, devenu neuf ans plus tard vaisseau spatial, faisant face à l'empire de Gamilas...

⁸ René Borg a relaté à nouveau cet épisode de sa vie dans une de ses dernières longues interviews enregistrées, si ce n'est la toute dernière, qu'il a accordé en 2011 sur Internet à l'équipe de la radio *Animusique*.

saison des *Chevaliers du ciel* en 1970. Mais, peu auparavant, étant en quelque sorte l'annonciatrice de l'*anime* en France, elle se fit l'ambassadrice de la culture japonaise (comme elle l'était au Japon pour la culture française) en présentant sur la 2ème chaîne de l'ORTF trois soirées japonaises tout simplement intitulées « Soirée Japonaise⁹ » : ce programme de plus de deux heures pour chacune d'entre elles était totalement dédié au Japon au travers de quelques fictions (dont d'animation) et documentaires. Ces soirées – composées par Hubert Knapp (1924-1995, l'un des maîtres du film documentaire pour la télévision française) – furent proposées le dimanche 26 novembre 1967 (avec un menu en provenance de la chaîne TBS), puis le dimanche 24 mars 1968 (avec un programme plus particulièrement issu de la NHK), et enfin le vendredi 20 septembre 1968 (TBS). C'est à cette occasion qu'un large public français pu découvrir l'existence de la production des séries d'animation japonaises pour la télévision, quelques années avant l'apparition du *Roi Léo...* mais toutefois sans pour autant marquer les mémoires de par l'aspect fugace de cette exposition. Ainsi, parmi les programmes sélectionnés lors de la première soirée, il fut diffusé – en version originale sous-titrée en français – un épisode de la série humoristique *Oba Q, le petit fantôme* (*Obake no Q-tarō*, 96 épisodes, 1965-67, TBS) produite par le studio Tōkyō Movie (dont c'est la 2ème série qu'il conçoit après *Big X* de Tezuka). Il s'agissait de l'adaptation d'un manga du duo Fujiko Fujio (Fujiko F. Fujio et Fujiko Fujio A) tout aussi amusant que le célèbre *Doraemon* que Fujiko F. Fujio créa en 1969, avec le même humour et des situations et un univers relativement semblables. C'était la toute première série d'animation japonaise humoristique produite (elle sera suivie par *Hustle Punch* de Yasuji Mori via Tōei Dōga) et de plus proposant deux histoires en un épisode, les précédentes étant pour l'essentiel des séries d'aventure et de science-fiction développant l'action et le drame.

Une autre série est présentée dans le programme de la 1ère soirée ainsi que dans celui de la 3ème. Il s'agit de *Super Jetter* (*Mirai Kara Kita Shōnen Super Jetter*, 52 épisodes, 1965-66, TBS) du studio TCJ. La sélection de l'épisode diffusé se porta sur le dernier de celle-ci intitulé « La nuit de la rose sanglante » et il fut proposé en couleurs (la 2ème chaîne de l'ORTF émet en couleurs depuis une année déjà quand cette diffusion a lieu, mais il y a encore peu de téléviseurs couleur dans les chaumières). La série fut produite à l'origine en noir et blanc, mais peu après sa diffusion 26 épisodes ont été colorisés dans la perspective notamment d'une exploitation à l'étranger comme pour quelques autres séries de cette période. *Super Jetter* fut ainsi diffusée en Amérique latine – très friande dès les années 60 des séries d'animation japonaises, mais aussi de celles en prise de vue réelle –, notamment au Pérou en 1968, sur Canal 4, sous le titre *Meteoro del futuro* ou au Salvador sous le titre *El hijo de meteoro*.

C'est donc le dernier épisode de cette deuxième version de la série qui fut exposé, et ce également en version originale sous-titrée en français comme pour *Q-tarō le petit fantôme* des Fujiko Fujio. La science-fiction qu'elle proposait reprenait divers éléments scénaristiques déjà exploités dans de précédentes créations, dont celles d'Osamu Tezuka : pour exemple, la possibilité d'arrêter le temps dont dispose Jetter est issue de la série en prise de vue réelle *Fushigi na shōnen* (*Le mystérieux garçon*, 1961-62, NHK) où le jeune héros Sabutan a le pouvoir de stopper tout mouvement, donc le temps dans une certaine perspective, cette série s'inspirant du manga *Shinsekai Rurū* (*La route d'Utopia Lurue*, 1951-52) de Tezuka avec un Roch ayant la capacité d'agir sur l'écoulement du temps. Peut-être Tezuka s'inspira-t-il pour ce temps suspendu du merveilleux film *Une question de vie ou de mort* (1946) de Michael Powell et Emeric Pressburger, film sorti au cinéma au Japon en mai 1950, voire du moyen métrage de René Clair *Paris qui dort* (1923). C'est Masaki Tsuji – il oeuvre sur *Super Jetter* ceci expliquant cela – qui proposa probablement à Tezuka de reprendre le pouvoir de Roch pour le transmettre à Sabutan dont il signa une partie de l'histoire.

A propos de temps, parmi les scénaristes de la série *Super Jetter* se trouvait l'écrivain Yasutaka Tsutsui (*La Traversée du temps, Paprika*). Trois autres écrivains de science-fiction participaient à cette aventure, à savoir Aritsune Toyota (il collabora à la saga *Yamato*), Ryō

⁹ On doit la redécouverte de ces soirées à Christophe Willaert de *Flashback TV*, Laurent Michot et Cyril Etesse lors de quelques échanges sur le forum du site Internet *Planète Jeunesse*.

Hanmura (surtout connu en Occident pour être l'auteur du roman *Sengoku jieitai* qui fut adapté au cinéma en 1979 sous le titre en français *Les Guerriers de l'apocalypse*), et Taku Mayumura (comme les deux précédents non traduit en France, mais connu au travers de certaines adaptations comme le film d'animation *Toki no Tabibito -Time Stranger-* du studio Madhouse) ; l'écrivain Masao Yamamura, spécialisé dans les récits où les mystères abondent était aussi de ce voyage, de même que le romancier Ichirō Kanō qui avait précédemment, tout comme Tsuji, Toyota et Hanmura, écrit pour la série d'animation *Eightman*.

L'aventure de *Super Jetter* dans son ensemble en faisait l'une des premières du genre dans le cadre de l'animation avec son héros issu d'une patrouille dont le rôle est de surveiller les déplacements dans le temps. La Tōei reprendra un peu de ce concept en produisant, un mois après le lancement de *Super Jetter*, la série *Uchu Patrol Hoppa* avec une patrouille de l'espace dont le héros se retrouve comme Jetter en un monde qui n'est pas le sien. Peut-être aurait-il été plus intéressant de proposer en ce 20 septembre 1968, alors que les spectateurs français pouvaient découvrir depuis plusieurs mois au cinéma *Cyborg 009* (diffusion sur laquelle nous reviendrons plus loin), et pour rester dans le genre science-fiction, une série plus aboutie techniquement et artistiquement comme celles justement de la Tōei *Uchū Patrol Hoppa* ou *Rainbow Sentai Robin*, même si *Super Jetter* offrait un agréable divertissement pour les jeunes téléspectateurs.

Pour le reste, le programme de ces trois « Soirée Japonaise » fut relativement éclectique entre divertissement et culture, et l'on peut encore, parmi les fictions en prise de vue réelle qui furent également proposées, souligner la diffusion toujours en version originale sous-titrée en français de : un épisode du TV drama *Comet-san* (1967-68), une célèbre magical girl créée par Mitsuteru Yokoyama¹⁰ ; un épisode de la série de tokusatsu *Ultra Seven* (1967-68) qui a suivi *Ultraman* et dont la diffusion a débuté le mois précédant au Japon et produite par la compagnie Tsubaraya avec qui Yves Ciampi avait eu quelques contacts quand il oeuvra à la série d'espionnage *Le Monde parallèle* ; un épisode de la série policière *Shichinin no Keiji* (1961-69) ; un épisode de la série de ninja *Le Vent (Kaze, 1967-68)*¹¹ produite par la Shōchiku pour TBS.

Comme pour les séries d'animation, il est regrettable que l'ORTF n'ait pas envisagé à ce moment-là une diffusion intégrale doublée en français de l'une de ces séries en prise de vue réelle... Lors de ces « Soirée Japonaise », on notera encore un épisode de la série de documentaires *Gendai no shuyaku* (Un acteur de son temps) réalisé par le poète Shuntaro Tanikawa faisant le portrait du grand chef d'orchestre Seiji Ozawa pour la TBS, ce au travers de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sur laquelle Ozawa oeuvrait alors (diffusé le 10 février 1966 au Japon et lors de la 1ère et 3ème soirée japonaise de l'ORTF). En plus de quelques autres reportages sur la société japonaise¹², il y eut le documentaire *Mitekita Kita Betonamu* (Nous avons vu le Nord-Vietnam) du journaliste Den Hideo qui fit par la suite carrière dans la politique.

Malgré cette belle initiative, *Obake no Q-tarō* et *Super Jetter* resteront inédites en France et leur apparition le temps d'une ou deux soirées ne suscitera pas de réaction immédiate de la part de l'ORTF qui attendra quatre ans avant que de diffuser *Le Roi Léo*. De fait, l'exposition de ces deux épisodes a probablement été oubliée de la plupart des téléspectateurs puisqu'il n'y a pas eu de suite à cette expérience avant la décennie suivante. Ainsi, hormis la programmation du long métrage *Le Serpent blanc*, ce sont probablement, dans le cadre des séries, les deux premières manifestations de l'animation japonaise dans la petite lucarne française¹³.

10 Peu après *Sally la petite sorcière* du même mangaka, cette dernière étant la toute première magical girl à faire son apparition à la télévision japonaise en 1966, *Akko-chan* alias *Caroline* de Fujio Akatsuka l'ayant toutefois précédé sur le papier.

11 Parmi les comédiens de cette série titré un temps *Jidai katsugeki shirūzu* figurait le grand Takeshi Shimura, acteur fétiche d'Akira Kurosawa, qui eut de fait l'occasion de travailler à de nombreuses reprises avec Toshiro Mifune.

12 Parmi d'autres sujets – sur le sumo, l'histoire des estampes japonaises, ou la vie sociale des japonais au travers d'un couple lors de la 2ème soirée –, il fut proposé un reportage sur le tragique accident du Boeing 727-81 de la compagnie All Nippon Airways (ANA) qui s'écrasa dans la baie de Tōkyō, le vendredi 4 février 1966, faisant 133 victimes parmi lesquelles de nombreuses personnes qui s'en revenaient du carnaval d'hiver de Chitose d'où l'avion avait décollé (enquête menée par Y. Honii).

13 Deux oeuvres peut-être liées à l'animation proposées lors de ces soirées sont difficilement identifiables pour l'heure. La première,

En dehors des séries d'animation françaises en dessins animés comme celles de Jean Image peu nombreuses qui étaient produites à l'époque (en comparaison des séries de marionnettes), ces soirées mêlées à ce qu'il a pu observer au Japon, furent peut-être un élément déclencheur qui fit germer dans l'esprit d'Yves Ciampi le désir de produire un tel ouvrage avec *Oum le dauphin blanc*.

Ainsi, entre *Noriko la petite japonaise*¹⁴ jouant avec ses poupées en 1962 dans la série de documentaires jeunesse *La Lanterne Magique* de Jean-Claude Bergeret (RTF) et Kimono, telle une poupée de Noriko dans *Pépin la bulle* en 1969 (ORTF), quoique flottante la présence japonaise à la télévision française lors de cette décennie s'insinuait ici et là avec notamment la diffusion de quelques longs métrages sur la 2ème chaîne comme ceux de Kenji Mizoguchi *Les Contes de la Lune vague* (24 avril 1964), *La Vie d'O'Haru, femme galante* (25 novembre 1964), *Les Amants crucifiés* (15 mars 1968), et *La Fête de Gion* (30 novembre 1969), ainsi qu'Akira Kurosawa avec *Le Château de l'araignée* (19 janvier 1967), ou encore le film d'Yves Ciampi *Typhon sur Nagasaki* (31 mai 1964, rediffusé le 5 septembre 1965 sur la 1ère chaîne), mais aussi pour le jeune public *L'Attaque des soucoupes volantes* (21 février 1963) de Teruo Ishii, film composé de deux moyens métrages de *Spaceman (Sūpā Jaiantsu)*, l'un des premiers super-héros japonais après Ogon Bat. Alors évidemment, excepté l'origine, il n'y a pas de liens avec les productions animées, mais l'intrusion, certes légère et diffuse, de cet extrême de l'orient sur le petit écran – avec la diffusion du *Serpent blanc* en 1964 et des soirées japonisantes en 1967-68 – devait attiser une certaine fascination face à ce langage photographique particulier, et tout cela et son esthétisme, sans marquer le paysage audiovisuel, devait au fil du temps s'écoulant laisser en l'esprit occidental quelque effluve de sensation « nipponisante » qui allait imprégner un peu plus la décennie suivante.

Dix ans après les soirées japonaises, toujours sur la 2ème chaîne mais cette fois-ci Antenne 2, dans un but relativement similaire à ces dernières – faire découvrir au jeune public des créations récentes de différents pays –, une petite programmation intitulée « Festival de dessins animés » sera proposée lors des fêtes de Noël, le dimanche 26 décembre 1976, festival où le Japon fut représenté avec deux courts métrages produits en 1975 par Tōei. Il s'agissait de l'adaptation des contes « Jack et les haricots magiques » et « Les cygnes sauvages » issus de la série *World Famous Fairy Tale Series (Sekai Meisaku Dōwa, 10 ép. produits en 1975, 5 ép. en 1979, et 5 ép. en 1983)*. Ceux-ci seront rediffusés, avec les autres courts produits en 1975, dans *Récré A2* à partir du 3 juillet 1979 sous l'intitulé *Les Contes japonais* (cette diffusion mettait l'accent sur l'origine de la série et non sur les contes qui l'a composaient, ceux-ci étant des classiques occidentaux d'Andersen ou des frères Grimm mais aussi du Moyen-Orient). Elle fut éditée un peu plus tard en partie en deux VHS sous le titre *Contes et légendes*.

La présence japonaise sur le petit écran français se manifesterait encore dans les années 70 avant *Goldorak*, notamment en prise de vue réelle avec la coproduction franco-japonaise *Les Oiseaux de Meiji Jingu* (ORTF, NTV) en 1974, avec notamment Claudine Auger qui jouera l'année suivante dans une autre coproduction avec le Japon, à savoir la bluette sentimentale *Mélancolie de Paris (Pari no aishū, 1976)* de Masanobu Deme, où elle partageait l'écran avec Kenji Sawada, star populaire de la chanson au Japon – en France également entre 1974 et 1977 – et du cinéma, et ancien membre du groupe The Tigers (qu'une certaine Taeko Okajima aura souvenance...).

En dehors des coproductions avec la France, et parmi le peu de séries live japonaises à avoir connu une diffusion dans l'hexagone (hormis un peu plus tard la série américano-japonaise *Shogun* et des séries de sentai et de tokusatsu), on peut citer *La Légende des chevaliers aux 108 étoiles* (1973, NTV, 26 épisodes) adaptation du récit chinois *Au bord de l'eau* de Shi Nai-an et Luo

un conte présenté sous la forme de dessins – animés ou fixes –, celui-ci étant intitulé *Raconte-moi, grand-maman* sur le programme des magazines sans autre précision quant à sa réalisation ou production. La seconde, *King Hime*, une histoire racontée avec des marionnettes. Une autre oeuvre *La Princesse et le Dragon*, peut-être est-ce la même que la précédente citée, également exposée à la manière d'un conte fut proposée lors de la deuxième soirée.

¹⁴ Réalisé en parallèle de la conception de l'album jeunesse éponyme issu de la magnifique collection « Enfants du Monde » de Dominique Darbois chez Nathan, celle-ci prêtant ses photographies et sa voix au documentaire.

Guangzhong. En un format de 10 épisodes qui ne devait couvrir que la moitié de sa durée avec des scènes coupées, elle fut diffusée sur TF1 de décembre 1977 à février 1978. La version française, réalisée à partir de la version anglaise signée par David Weir fut écrite par Jean Lagache et Michel Gatineau. Très peu de temps après, ce dernier oeuvrera à la création de la version française des séries *Goldorak*, *La Bataille des planètes* et *Albator, le corsaire de l'espace*.

Voilà donc ce qu'était un peu du visage du Japon à la télévision française avant que *Goldorak* ne se manifeste avec éclat sur la paroi de verre et sous un flot de critiques auquel le jeune public restera sourd pour mieux encore être à l'écoute de ce qui suivra...

Un peu plus du côté du grand écran et des courts métrages...

En 1963, un an après la sortie au cinéma du *Serpent blanc* évoqué au début de ce texte car étant la première oeuvre d'animation japonaise à avoir eu une diffusion certaine et une certaine médiatisation, un prix spécial du jury en la 3ème édition du Festival du film d'animation d'Annecy sera remis à Yōji Kuri (1928-) pour son court métrage *Human Zoo* (1962). Ce film évoquait les liens entre hommes et femmes, et surtout une certaine domination de celles-ci sur ceux-là, mais dans une cage qui pourrait suggérer qu'en dehors de cette dernière il en est tout autrement, le tout formé par des gestes répétitifs sur une musique de Tōru Takemitsu. Dix ans plus tard, en 1973, toujours dans le cadre du Festival du film d'animation d'Annecy, Kihachirō Kawamoto recevra le prix Emile Reynaud pour son court métrage de marionnettes *Oni* (1972). Il remportera à nouveau ce prix en 1977 avec *Dōjōji* (1976), et son court métrage entre illustrations et papier découpé *La vie d'un poète* (1974) d'après la nouvelle de Kōbō Abe y fut remarqué en 1975. Difficile en effet – concernant les deux oeuvres primées – de ne pas être charmé par la beauté poétique qui se dégage des poupées dont l'esthétique emprunte au théâtre nō, de même que par une certaine conjugaison de leur animation, de la finesse de celle-ci et des peintures telles des estampes pour décors, le tout baigné dans de diffuses et mystérieuses atmosphères liées aux contes fantastiques japonais.

A propos de Yōji Kuri, cet animateur indépendant, célèbre pour ses oeuvres adultes et expérimentales à la fois existentialistes et pessimistes, est connu d'un large public au Japon pour avoir réalisé pour un genre très différent – conservant la naïveté de la forme qu'il explore – le générique de la série de marionnettes pour les jeunes enfants *Hyokkori Hyōtan Jima* diffusée sur la NHK de 1964 à 1969 (série à laquelle Isao Takahata fait référence dans son film *Omohide Poro Poro*), mais aussi des séquences du célèbre programme musical *Minna no Uta*.

En 1974, une courte mais néanmoins intéressante analyse de ses travaux a été publiée en France dans les articles « L'école japonaise » et « Traditions et renouveau orientaux, Japon » totalement dédiés à l'animation japonaise dans le chapitre « Le cinéma d'animation » du volume 9 de *L'Encyclopédie Alpha du Cinéma* (encyclopédie helvético-franco-belge des éditions Grammont, Alpha et Erasme). Ces articles – rédigés par Roger Favre et Emili Teixidor, avec peut-être la collaboration de Max Tessier, celui-ci étant parmi les collaborateurs à l'élaboration de cette encyclopédie, et qui sont donc parmi les premiers grands écrits en français sur l'animation japonaise – évoquaient évidemment les longs métrages d'animation de la Tōei, mais aussi ceux du studio Mushi. La compagnie Tōhō fut notamment citée en tant que producteur du film *Attaku namba wan* (1970, d'après la série *Les Attaquantes* qui sera diffusée en France à partir de 1988), bien qu'elle n'était principalement que le distributeur. A cet égard, il sera fait mention très légèrement de la production intense de séries d'animation télévisées, sans toutefois préciser que deux d'entre elles avaient déjà été diffusées en France, à savoir *Le Roi Léo* et la coproduction franco-japonaise *Oum le dauphin blanc*. Cette encyclopédie publiée dans le même temps en Espagne sera rééditée en 1978, 1979 et probablement une ultime fois en 1981.

Dans son ensemble, pour l'époque – 18 ans après le mouvement lancé par André Martin quant à donner au cinéma d'animation une théorisation du fond et de la forme comme ce fut le cas très tôt pour le cinéma en prise de vue réelle – et de plus concernant l'animation d'un pays dont

l'image est déformée par la vision exotique qu'en peut faire un regard occidental, le texte de ces articles est d'une grande richesse, tant sur le sens de l'analyse que des connaissances, tout en étant parfois superficiel, et il manque à ses auteurs, sur quelques vues, un certain recul qu'ils ne pouvaient avoir en 1974-78, puisque seul le temps de la recherche et de la compréhension de cette animation particulière à l'archipel, d'un point de vue autre, devait en fournir une vision plus nette après quelques décennies (cependant il reste encore beaucoup à faire). D'ailleurs si les remarques sur l'occidentalisation des ouvrages de la Tōei sont en partie fondées – le studio désirait devenir le « Disney de l'Orient » –, il aurait fallu mettre en relief les aspects purement japonais de ces oeuvres qui les distinguent en dehors de l'influence disneyenne.

Parmi les approximations du texte, on relèvera que le titre du premier long métrage de la Tōei *Le Serpent blanc* (*Hakujaden* se traduisant par La légende du serpent blanc) était nommé « L'Enfant et le serpent blanc » alors que le film avait un titre officiel français depuis 1962 sous l'intitulé *La Légende de madame Pai Niang*. Les rédacteurs n'avaient-ils pas connaissance que cette oeuvre avait été distribuée auparavant dans l'hexagone ? (à ce titre, l'article ne fait pas de distinction entre les nombreuses oeuvres inédites en France et celles qui y ont été projetées). De même, le film inédit *Garibā no Uchū Ryokō* (Les voyages spatiaux de Gulliver) de Masao Kuroda (et non Maseo) était mentionné dans l'article par « Gulliver, gladiateur de l'espace », cette traduction/adaptation dont on ne sait qu'elle en est la source étant surprenante, le personnage-titre du film ne se trouvant à aucun moment dans une situation telle que l'on pourrait le considérer comme un gladiateur.

Autre inexactitude, pour le sixième long métrage de la Tōei inédit en France *Wanwan Chūshingura* (Les chiens du Chūshingura ou Le trésor des loyaux serviteurs canins, sortie en Espagne en 1965 sous le titre *Rock el valiente*) réalisé en 1963 par Daisaku Shirowaka sur une idée développée par Tezuka s'inspirant de l'histoire des 47 rōnin (Chūshingura), si les oeuvres disneyennes et canines l'ayant précédé ont pu inspirer le studio japonais comme cela est suggéré par les auteurs de l'article¹⁵, ceux-ci se trompent en traduisant maladroitement le titre du film par « Des chiens sur Mars » induisant le lecteur en erreur, celui-ci pouvant supposer que l'action se situe sur la planète Mars alors que le titre à l'international *Doggie March* se traduit par « la marche des toutous ». On pourrait y voir également une référence au mois de mars, en écho au 21 avril 1701 (14ème jour du 3ème mois de la 14ème année de l'ère Genroku) quand débuta l'histoire du Chūshingura, voire au 20 mars 1703 (4ème jour du 2ème mois de la 16ème année de l'ère Genroku), date où l'histoire des 47 rōnin prit fin... pour n'en plus finir d'être contée.

Concernant les pionniers de l'animation japonaise, le texte présente Noburo Ofuji (connu en France depuis sa présence au Festival de Cannes en 1952-53 comme nous le verrons plus loin) au travers de quelques grandes oeuvres qu'il conçut, et parmi celles-ci l'une des dernières – projet débuté en 1948 – consacrée à la vie de Bouddha qu'il termina en 1961, et non 1965 comme écrit dans le texte, peu avant que la mort ne l'emporte cette année-là ; et si Osamu Tezuka est cité avec le studio Mushi pour son film *Histoires du coin de la rue* sous le titre « Une histoire dans un coin » et ses Animerama, et plus particulièrement *La Belladone de la tristesse* (sorti au cinéma en France en 1974), rien n'est dit quant à l'importance de son activité télévisuelle et de sa première identité de mangaka.

Parmi encore quelques noms d'animateurs étant passés par Annecy, et pour conclure sur cette *Alpha*, Tatsuo Shimamura, artiste et entre autre producteur (*Jours d'hiver* en 2003), est nommé pour ses courts métrages *Fantastic city* (*Genei toshi*, 1967) et *Transparent man* (*Tōmei ningen*, 1968). Le graphisme fantastique d'un certain « Uno Akisa » est de même souligné avec *Fête blanche*, mais il y a une erreur sur son prénom, ce dernier étant en fait l'illustrateur et peintre « underground » Akira Uno alias Aquirax, et le film en question était, parmi ses quelques expérimentations dans ce domaine *La Fate Blance* (*Shiroi Matsuri*) réalisé en 1964. L'érotisme qui découle de ses oeuvres peut parfois rappeler celui de Kuni Fukai sur *La Belladone de la tristesse*.

¹⁵ D'ailleurs dix ans plus tard, en 1972, Tezuka retrouve d'autres chiens en nombre et en lien avec Disney puisqu'il illustre pour les éditions Kodansha le récit de Dodie Smith contant l'histoire des *101 Dalmatiens*.

Pour en revenir et en terminer avec Yōji Kuri, si son oeuvre était alors aussi connue en France, c'est en partie dû à ses nombreuses participations au Festival du film d'animation d'Annecy car, s'il remporta un prix en 1963 avec *Human Zoo*, plusieurs de ses courts ouvrages furent en compétition durant deux décennies. Ainsi parmi ses travaux ayant été sélectionnés lors de ce festival, il y eut : *Here and There* (1961) en 1962 ; *Locus* (1963) en 1963, animation entre papiers découpés et dessins sur pellicule ; *Aos* (1964) en 1965, celui-ci évoquant l'être et le corps, et la même année *The Man Next Door* (1965) ou de la difficulté de vivre en communauté, un homme tentant vainement de dormir avec un voisin étant un tantinet bruyant ; *The Eggs* (1966) en 1967 ; *The Bathroom* (1970) en 1971 ; *The Midnight Parasites* (1972) en 1973, une satire organique sur les temps modernes en un monde de déjection s'inspirant de l'oeuvre de Jérôme Bosch ; et enfin *Manga* (1977) en 1977, autre satire sur la vie fait de plusieurs sketches à l'humour toujours aussi noir.

Parmi les courts métrages d'animation japonais sélectionnés à Annecy dans les années 60 et 70 autres que ceux de Kuri, on peut citer pour l'édition de 1967 : *Aru otoko no baai* (1966) de Sadao Tsukioka (1939-, célèbre notamment pour son *Okami Shōnen Ken* et quelques travaux pour Tezuka comme la direction du 1^{er} épisode de *Prince Saphir*) ; *Oxed-Man* (1967) de Taku Furukawa (1941-), film produit par Kuri avec qui Furukawa oeuvrait depuis 1963, les deux artistes étant notamment présents en 2003 sur le long métrage fait de courts *Jours d'hiver* emmené par Kihachirō Kawamoto ; ainsi que *Kachi - Kachi yama meoto no sujimichi* (1965/66) de l'artiste plasticien Tadanori Yokoo, celui-ci mettant en scène en un mélodrame psychédélique, ce dans un univers de couleurs vives qu'il affectionne, de grandes figures occidentales du cinéma telles Brigitte Bardot et Alain Delon, Elizabeth Taylor et Richard Burton, ainsi que Marilyn Monroe, mais aussi les Beatles, ceux-ci en diverses apparitions, notamment dans un sous-marin noir s'inspirant peut-être de la chanson *Yellow Submarine* qui venait juste d'être éditée en été 1966 (bien que le travail de Yokoo semble antérieur), saison d'été où les Beatles était en concert au Japon, et cela deux ans avant le long métrage du sous-marin jaune (une des images dans *Kachi*, celle des quatre musiciens regardant au travers des hublots, semble faire écho à celles à venir). Yokoo, dont l'art est inspiré par les artistes du studio new-yorkais Push Pin Studio, particulièrement Seymour Chwast et Milton Glaser, et sous l'influence d'Akira Kurosawa pour le cinéma et Yukio Mishima pour la littérature en certaines perspectives, a illustré nombre d'affiches ou pochettes d'albums pour des formations musicales comme des groupes de rock dont les Beatles. Pour 1971 : *A Man* (1969), *Peace and Resistance* (1970) et *Spotlight* (1971) de Sadao Tsukioka ; *Mini Shinfoni* (1971), court métrage musical produit par Sumio Gotoda et Yasuho Tanaka faisant parti du programme pour la jeunesse de la NHK *Yōji no tame no Animēshon* ; *The Door* (1971) de Hal Fukushima, artiste ayant réalisé plusieurs courts musicaux pour le programme *Minna no Uta* et participé au long métrage *Jours d'hiver*. Pour 1973 : *The Grand Tour* (1972) de Hal Fukushima, avec pour accompagnement musical le *Boléro* de Maurice Ravel ; *Beautiful Planet* (1973) de Taku Furukawa, celui-ci revenant à Annecy en 1975 avec *Phenakistiscope*, court métrage récompensé du prix spécial du jury, et en 1979 avec *Comix 1. Cosmic Wave*. Il y eu encore en 1977 *Japonese* (1977), une satire sur le Japon moderne et son occidentalisation réalisée par Renzo Kinoshita, et *Stone Game* (1975) de Hideo Koide, et enfin en 1979 le célèbre et terrible *Pica-don* (1978) de Renzo et Sayoko Kinoshita montrant toute l'horreur que put produire une bombe atomique, un jour, en août 1945...

N'oublions pas d'évoquer pour les éditions du Festival du film d'animation d'Annecy de 1960 (1^{ère} édition, après les JICA – Journées internationales du film d'animation – de 1956 et 1958 à Cannes) et 1962 (2^{ème} édition), la présence, déjà, d'oeuvres animées japonaises parmi les toutes premières à être présentées en France, ce avec quelques autres la décennie précédente au Festival de Cannes. Ainsi, en 1960, trois courts métrages adaptant des fables d'Esopé *Aesop Monogatari* écrits et réalisés par Kazuhiko Watanabe (1932-), avec à la production le studio Gakken Eigakyoku, furent rassemblés et projetés en une seule séance à Annecy sous l'intitulé *Trois fables d'Esopé : La fourmi et la colombe, Le rat des villes et le rat des champs, Le vent du Nord et le soleil*. Il s'agissait

respectivement de : *Ari to Hato* (1959), avec notamment Tetsuko Kuroyanagi (1933-) donnant de sa voix en tant que narratrice (depuis 1956, celle-ci doublait Piko, l'un des personnages principaux de la série de marionnettes de la NHK *Chirorin Mura to Kurumi no Ki*, et elle est devenue par la suite une célèbre personnalité de la télévision japonaise et l'auteure d'un merveilleux récit autobiographique *Totto-chan, la petite fille à la fenêtre*) ; *Inaka no nezumi to machi no nezumi* (1959) ; et *Kitakaze no taiyo* (1960) où l'on peut voir ledit vent au guidon de son scooter tel le Masque de Lune (Gekkō Kamen) à l'époque. Ces trois courts métrages d'animation étaient faits de divers papiers colorés et découpés et autres collages donnant formes et lumière aux dites fables. L'aspect tout en douceur de la matière et la délicate animation sur deux dimensions qui insufflaient vie à l'ensemble conféraient à ces contes de bienheureuses atmosphères, la poésie de l'image y côtoyant des petites notes ludiques et amusantes¹⁶.

Entre ces deux éditions d'Annecy, Kazuhiko Watanabe fut également présent en compétition en mai 1961 au Festival de Cannes avec le conte de la princesse de la Lune *Kaguya Hime* (1961), ouvrage qu'il conçut également en papier (Noburō Ofuji s'éteint cette année-là alors qu'il oeuvrait à l'adaptation du même conte, la plus récente reformulation étant celle, magnifique, d'Isao Takahata en 2013).

Pour conclure cette évocation japonaise d'Annecy, on signalera qu'en 1962, quand Yōji Kuri participait pour la première fois à ce festival, fut programmé *Plus de 50 000 ans (Purasu 50000-nen, 1961)* de Shinichi Suzuki (1933-, co-créateur du Studio Zero en 1963), film produit par le mangaka Ryūichi Yokoyama (1909-2001) et son studio d'animation Otogi. En ce court métrage en noir et blanc, on pouvait suivre en une anticipation humoristique et satirique l'évolution humaine dans sa morphologie, des premières formes animales, de leur évolution jusqu'à celle de l'homme et au-delà, l'humain se transformant plus rapidement au fil du progrès...

Mentionné précédemment, avant que le Festival d'Annecy ne présente plusieurs oeuvres d'animation japonaises avec une nouvelle vague d'animateurs, le Festival de Cannes fit de même et les spectateurs purent y découvrir en 1952 et 1953, dans la sélection officielle, les courts métrages *Le Grand Bouddha (Taisei Shakuson, 1952, projet débuté en 1948 avec un premier court et qui s'achèvera sous la forme d'un long métrage en 1961)* et *La Baleine (Kujira, 1952, seconde version)*, tous deux conçus par Noburō Ofuji (1900-1961), l'un des premiers grands maîtres de l'animation japonaise d'avant-guerre... Ofuji arrivait en France et à Cannes lors de ces deux années accompagnant dans le même temps le cinéma japonais lui-même représenté en ce lieu pour la première fois par Noboru Nakamura avec *Vagues* et Kōzaburō Yoshimura avec *Le Roman de Genji* en 1952, ainsi que *La Légende du Grand Bouddha* de Teinosuke Kinugasa, *Les Enfants d'Hiroshima* de Kaneto Shindō, et *Ceux d'aujourd'hui* de Minoru Shibuya en 1953 – cinéma qui respirait un peu plus à nouveau après que l'occupation américaine sur le sol nippon, de 1945 à 1952, l'ait soumis à quelques dictats –, de même que l'arrivée d'Akira Kurosawa avec *Rashōmon* (1950) sortie dans l'hexagone en 1952 sans passer par le Festival de Cannes (mais fortement récompensé ailleurs). On peut ainsi dire, du moins peut-on l'exprimer de la sorte pour *La Baleine* de Ofuji, que Jean Cocteau qui présidait le festival en 1953, et Picasso qui y fut invité cette année-là et était présent lors de la projection dudit cétacé, furent parmi les premiers admirateurs de l'animation japonaise. Toutefois, malgré leur émerveillement envers ce somptueux ouvrage fait d'ombres chinoises, c'est l'immaculé *Crin-Blanc* d'Albert Lamorisse qui remporta cette année-là le prix du court métrage, autre chef-d'œuvre en son genre.

Quant à la première version muette en noir et blanc de *La Baleine* datant de 1927 – dans laquelle le mouvement et la nature des silhouettes font écho pour un regard occidental aux

16 Parmi quelques petits chefs-d'œuvre qu'on lui doit encore, notamment en volume, on peut citer *Tsuru no ongaeshi* (La Grue reconnaissante), *Shōjo machiurino* (La Petite Fille aux allumettes), *Umihiko Yamahiko* (récit issu du *Kojiki*), *Minikui ahiru no ko* (Le Vilain Petit Canard) ou *Yuki no Joō* (La Reine des neiges).ō

précédents ouvrages de Lotte Reiniger¹⁷ –, version conçue avec déjà un travail sur la sonorisation de l'oeuvre animée en accord avec une partition issue de l'opéra *Guillaume Tell* de Rossini, des spécialistes tel l'historien du cinéma Daisuke Miyao, professeur à l'Université d'Oregon (Eugène, Etats-Unis) et Ilan Nguyên, historien du cinéma d'animation japonais et lecteur à l'Université des Arts de Tōkyō, rappellent et évoquent en leurs travaux sa distribution dans les pays suivants : l'URSS, l'Allemagne et la France. De fait *La Baleine* est l'une des premières oeuvres d'animation japonaises à être apparue aux yeux des occidentaux à la fin des années 20, donc peu après la naissance de cette animation ayant pris corps pendant le premier conflit mondial.

A cet effet, *La Baleine* pourrait avoir été distribuée dans l'hexagone dans le même temps que l'un des premiers films en prise de vue réelle japonais à connaître une sortie en France, voire en l'accompagnant, à savoir *Carrefour* ou *Routes en croix* ou *Ombres sur Yoshiwara* (*Jūjiro*, 1928) du prolifique Teinosuke Kinugasa. Ce long métrage fut projeté à Paris en 1929, et il est probablement le premier grand succès du cinéma japonais en France. Les revues *Cinémagazine* n°1928-52 en décembre 1928 et n°1929-7 en février 1929, *Pour Vous* n°13 et 14¹⁸ en février 1929, et *Cinéma*, n°78 du 17 avril 1930 lui consacreront des articles, le peintre Foujita signant de même un avis sur ce film dans *Cinéma*.

On peut s'interroger à ce sujet si Louis Jouvet et Jean Renoir ayant tous deux été admiratifs à cette époque des ouvrages de silhouettes et d'ombres de Lotte Reiniger, et particulièrement celui considéré comme son chef-d'oeuvre *Les Aventures du prince Ahmed* (1926), eurent l'occasion de découvrir le court métrage de Noburō Ofuji.

La Baleine dans sa version finale de 1952 est une réadaptation utilisant du papier cellophane en couleurs pour les décors et usant de la technique du banc-titre multiplans, avec entre autres quelques voix parmi les éléments sonores et une musique composée par Setsuo Tsukahara (*Marine Boy*). C'est une oeuvre d'une grande beauté picturale où les ombres des silhouettes, la danse de leurs gestes et les lumineuses et troublantes colorations des éléments naturels renforcent la dramatique sur les propos de l'histoire montrant la bestialité masculine face à une femme. Ainsi, des naufragés – trois hommes – ayant échappé à la noyade se retrouvent sur un radeau de fortune perdu en pleine mer, ce après qu'une tempête ait renversé leur embarcation – proche de l'higaki-kaisen ou du bezaisen, bateaux de transport et de commerce de la période Edo – où tout un équipage se distrait auprès de geishas. Le calme revenu, l'un des trois hommes survivants découvre et extrait de la surface des eaux le corps d'une femme inanimé qui, sous les yeux des naufragés apeurés comme par quelque étrange apparition fantomatique, reprend miraculeusement vie. C'est alors que ne pouvant résister à la vue de ses charmes, les trois hommes tentent, se repoussant les uns les autres avec une extrême sauvagerie, de s'approprier la femme devenue telle une proie, et d'abuser d'elle sans y parvenir et ce, jusqu'à ce qu'une baleine – qui déjà suivait le navire avant son naufrage prévoyant tel un être omniscient ce qui allait s'en suivre – vienne à avaler les humains, radeau compris. Si à l'intérieur du cétacé la panique semble faire oublier aux hommes leurs pulsions, ces

17 Excepté Lotte Reiniger, relativement peu d'artistes du cinéma d'animation animeront des silhouettes, d'autant moins sur toute une carrière comme le marionnettiste Tony Sarg à ses débuts ou plus près de nous Michel Ocelot. Au Japon, quelques autres court métrages usant de silhouettes furent réalisés dès après le terrible tremblement de terre de Kantō en 1923, pour exemple : *Entotsuya Perō* (1929) de Yoshitsugu Tanaka, film perdu puis retrouvé en 1987, relativement simple dans sa forme, évoquant des idées sur le pacifisme dans une période où le Japon allait intensifier sa militarisation ; *Shōnin to saru no mure* (1931) de l'écrivain Tsubouchi Shōyō avec des dessins de l'illustratrice Seiki Hosokibara (1885-1958, on doit à cette artiste la première monographie japonaise sur l'histoire du manga *Nihon manga-shi* en 1924, premier ouvrage soulignant pour les origines les plus lointaines du manga le Chōjū-giga, un emaki du 12^{ème} siècle) ; *Hyakunengo no aruhi* (1932) du prolifique Shigeji Ogino, oeuvre d'anticipation où le personnage principal meurt en 1942 lors d'une guerre... pour revivre en 2032 ; ou encore quatre courts métrages du dentiste de profession Wagarō Arai produit entre 1939 et 1942, l'artiste abandonnant ensuite l'animation, ces deux collaborateurs ayant été parmi les victimes de la guerre. On peut ajouter à cela quelques minutes d'animation de silhouettes animées par Kenzo Masaoka dans le premier long métrage d'animation japonais *Momotarō Umi no Shinpei* (Momotarō, le divin soldat de la mer) de Mitsuyo Seo, oeuvre patriotique et nationaliste sortie au cinéma le 12 avril 1945, exposant sur les écrans la victoire du Japon sur les britanniques avec la vision d'une prochaine autre sur les Etats-Unis, cela alors que les salles tokyoïtes le projetant attiraient peu de spectateurs suite aux terribles bombardements que subissait la ville, si ce n'est un certain Tezuka à Osaka...

18 Dans ce numéro figurait un entretien avec Sessue Hayakawa, l'un des premiers, si ce n'est le premier visage japonais célèbre sur les grands écrans français, plus de vingt ans avant celui de Toshiro Mifune, ce au travers de sa carrière états-unienne mais aussi pour quelques films français, notamment sous l'Occupation...

derniers et la femme se retrouvent peu après sur le dos de l'animal, celui-ci les ayant rejeté par son évenement. Alors l'instinct primitif des hommes se manifeste à nouveau mais, telle une main divine, la queue de la baleine fait disparaître le dernier d'entre eux ayant réussi à éliminer les autres. Sauve, la femme nageant auprès de l'animal se voit prendre forme en une sirène, cette transformation étant couverte par la voix d'une narratrice qui conclut l'histoire...

Pour le regard occidental, une tempête en pleine mer, une baleine, des références à la légende de Jonas, tous ces éléments renvoyaient à un précédent film d'animation une décennie plus tôt avec le long métrage *Pinocchio* (1940) produit par Walt Disney et sorti au Japon en mai 1952, quelques mois avant que ne soit achevée la seconde version de *La Baleine* (cette année-là, Osamu Tezuka admiratif une fois de plus de ce qu'il vit sur le grand écran de la part de la compagnie aux grandes oreilles produisit de suite une adaptation en manga de *Pinocchio* s'inspirant pleinement du film, tout en respectant certains aspects du roman, alors que depuis 1951 il avait créé une première mouture d'Atom avec une forme encore assez proche de celle d'une marionnette). Mais si le film sur le pantin de bois s'adressait à un public familial, *La Baleine* était une oeuvre destinée à un public adulte de par sa thématique qui au travers de la suggestivité des ombres mettait en lumière une part de l'obscur nature humaine. La tempête mise en scène par Ofuji rappelait également par son souffle et en une certaine perspective *La Grande vague de Kanagawa* de Hokusai et des éléments déchaînés se retrouveront sur le film suivant de Ofuji *Fleurs et papillons* (*Hana to chō*, 1955). Ce dernier, à destination du jeune public, s'inspirait en partie du conte chinois « Les trois papillons » qui fut notamment adapté avec magnificence en stop motion par Yu Zheguang en 1959, mais son animation en dessins animés – pour en faire une comparaison – était en deçà du magnifique court métrage avec pluie et vents violents glissant sur les celluloses *L'Araignée et la tulipe* (*Kumo to tulip*, 1943) de Kenzō Masaoka avec qui Ofuji – dont le talent se déployait véritablement avec le chiyogami et les silhouettes – avait travaillé sur quelques oeuvres. Ofuji mettra une nouvelle fois en images une aventure maritime fantastique en 1956 dans *Le Vaisseau fantôme*, ce film jouant sur un aspect visuel similaire à *La Baleine* pour les gestes des personnages qui sont telle une chorégraphie, avec des couleurs également dansantes au travers de voiles de lumière suggérant les vagues, le tout saupoudré de notes érotisantes.

En 1955, trois ans après *La Baleine*, dans une forme plus simple mais néanmoins non dénuée de beauté, une série d'animation télévisée diffusée sur la NHK usera également de la technique des silhouettes pour conter l'histoire de *Sans famille* d'Hector Malot (dans le générique de fin de l'adaptation de la TMS réalisée en 1977 par Osamu Dezaki, on peut voir comme une référence à cette série de silhouettes). La compagnie théâtrale Kakashiza qui la concevra oeuvrera vingt ans plus tard sur trois autres séries télévisées animées d'ombres et de silhouettes. Deux d'entre elles parviendront à la télévision française : *Les contes du folklore japonais* (*Kage-e Mukashi Banashi*, 1976-79) et *Les contes de Grimm* (*Kage-e Grimm Dōwa*, 1980-81), productions qui seront diffusées en France sur FR3, respectivement en 1979 et 1983.

Pour en terminer avec le cinéma d'animation japonais des premiers temps, il sera difficile de remonter plus en amont puisqu'en 1918 (au plus tard 1921, date parfois évoquée), quasiment et seulement deux ans après la naissance de cet art sur le sol nippon en 1916¹⁹, sera projeté pour la première fois en dehors de l'archipel, en France, un court métrage d'animation japonais, celui-ci étant *L'Enfant né d'une pêche* (*Momotarō*, 1er mars 1918, Nikkatsu). Toutefois, selon Jonathan Clements et Helen McCarthy²⁰, ce film aurait été présenté à Paris, trois mois avant sa première à Tōkyō, ce qui pourrait situer cette date à décembre 1917, peu après la conférence des Alliés à Paris débutée le 29 novembre 1917 où furent présents quelques délégués japonais, sans préciser en quel cadre exactement fut faite cette projection (en ce même mois eu lieu à la galerie Chéron la deuxième exposition personnelle des oeuvres du peintre Foujita installé en France depuis 1913).

19 Une seule trace antérieure fut découverte en 2005 sous la forme d'un film de 3 secondes conçu entre 1907 et 1911, mais qui fut probablement une expérimentation isolée : *Katsudō shashin.ō*

20 Jonathan Clements et Helen McCarthy, *The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation Since 1917, Revised and Expanded Edition*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2006

Cependant les références françaises évoquent décembre 1918 avec parmi les plus récentes celle de Chrysoline Canivet-Fovez en 2014²¹.

Ce film fut réalisé par le peintre Seitarō Kitayama, l'un des trois pionniers de l'animation japonaise, les deux autres étant le caricaturiste Oten Shimokawa et le mangaka Jun'ichi Kōchi. Ces trois artistes ne feront pas une longue carrière dans cette nouvelle voie artistique, mais ils poseront avec détermination les premiers jalons de l'animation japonaise, ce en apprenant quasiment par eux-mêmes les diverses techniques d'animation en cours, notamment en étudiant les films venus d'ailleurs (depuis le début de la décennie, une centaine de courts métrages occidentaux, avec parmi eux des films du « pionnier » français Emile Cohl, furent projetés sur les grands écrans japonais), tout en formant les futurs premiers grands maîtres de cette animation qui suivront : Yasuji Murata, Sanae Yamamoto et Noburō Ofuji.

Il n'est pas surprenant qu'en cette période des premiers temps du cinéma, une telle projection ait eu lieu car les relations franco-japonaises furent à partir de 1855, et divers traités signés suite à l'ouverture du Japon aux pays occidentaux, très foisonnantes en plusieurs domaines, du militaire au commerce, en passant par l'art et la culture, et encore lors de la Première Guerre mondiale où le Japon rejoint rapidement les pays de l'Entente contre l'Allemagne, non sans quelques vues sur le continent asiatique, les relations diplomatiques n'étant toutefois pas sans problèmes... *Momotarō* était par ailleurs déjà plus ou moins connu en France avec d'autres contes japonais au travers de recueils telle la série de livres *Les contes du vieux Japon* éditée à partir de 1885 par Takejirō Hasegawa, à Tōkyō, et traduit en plusieurs langues dont le français par Joseph Dautremer. Destinés aux étrangers vivant au Japon, ces livres imprimés sur du papier crêpe étaient également exportés vers les pays auxquels leur traduction les destinait. On peut aussi citer parmi ces ouvrages les *Fables et légendes du Japon* adaptées par le père Claudius Ferrand.

Pour en revenir une dernière fois au Festival de Cannes, et évoquer une époque encore plus lointaine que celle de la projection de *Momotarō*, en 1954, l'année où le Grand prix du long métrage fut décerné pour *La Porte de l'Enfer* de Teinosuke Kinugasa, fut présenté en sélection un court métrage documentaire sobrement intitulé *Hokusai* (1953) de Hiroshi Teshigahara²², celui-ci exposant en ce film des oeuvres du célèbre peintre, certaines illustrations étant extraites des *Hokusai manga*. S'il n'y a pas de rapport avec un film d'animation, les images des oeuvres du peintre et illustrateur se succédant, et étant mises en certaines perspectives, donnaient à observer parfois comme un semblant de séquences ou d'animation entre elles, tout en restant non animées, si ce n'est animées de vie.

Rétrospectivement, cet aspect du film de Teshigahara qui induit dans le montage – d'une importance primordiale pour les artistes japonais et que Tezuka mettra en avant dès ses débuts – une certaine lecture, nous renvoie à la perspective historique à la fois du manga et de l'animation japonaise. En effet pour la plupart des historiens et selon les sensibilités, les origines de l'art séquentiel japonais (celui-ci quoique passé par l'influence majeure de la bande dessinée occidentale dès la fin du 19ème siècle et en différentes périodes qui suivront) et celui de l'animation (également influencée par l'Occident) trouvent certaines de leurs racines ou de leur essence dans les travaux de Hokusai (lui qui fut par ailleurs sous l'influence picturale venue de l'extrême ouest sur la carte du monde japonais) et de l'ukiyo-e en général, sans oublier les dessins abrégés – ryakuga – de Kaisei, et bien plus loin encore avec les emaki (rouleau peint) tel le Chōjū-giga au 12ème siècle. Toutefois, au fil du 20ème siècle, cette historicité perdra un peu de sa valeur, la filiation restant néanmoins, et

21 Chrysoline Canivet-Fovez, *Le Manga*, Paris, Eyrolles, 2014, p46. Il est également écrit dans cet ouvrage à la page suivante que *La Baleine* est la première animation japonaise d'ombres chinoises alors qu'il y eu de précédents ouvrages en cette matière dès 1924 comme *Kairaiishi* de Teiji Kobayashi ou *Kanimanji Enji* de Kimura, Okuda, et Uchida. De plus, il est également écrit – comme en un texte sur *AnimeLand.com* signé en 2003 par Julien Bastide – que Ofuji fut admiratif des ouvrages de silhouettes des frères Diehl qu'il avait vu en 1924 alors que ceux-ci, maitres de l'animation de marionnettes en stop motion, ne produisirent que peu d'oeuvres en cette forme, si ce n'est à leur tout début avec *Kalif Storch* en 1928-29 alors qu'ils sont inspirés par les ombres de Lotte Reiniger. On note à cet égard une adaptation allemande du même conte « L'histoire du calife cigogne » de Wilhelm Hauff réalisée en ombres en 1923 par Ewald Mathias Schumacher et peut-être projetée en 1924 au Japon...

22 En 1964, Teshigahara sera récompensé à Cannes pour le magnifique *La Femme des sables*.

le manga et l'animation quoique conservant une part de leur identité qui leur est propre, assimileront une grande partie des techniques cinématographiques occidentales (le style du théâtre filmé des débuts sera abandonné) et principalement le montage qui sera pleinement emprunté aux théories d'Eisenstein (le cinéma soviétique inspirera aussi celui de l'archipel dans les années 20, notamment au travers de certaines thématiques comme celle de la lutte des classes).

Se rattache encore à cela, la création même du terme manga par Hokusai pour désigner les « images dérisoires » de sa *Hokusai manga* (15 volumes), le mot étant utilisé par la suite à la fin du 19ème siècle par le caricaturiste Ippyō Imaizumi, puis adopté pleinement au début du 20ème siècle par Rakuten Kitazawa, l'un des premiers grands noms du manga, pour nommer dans son ensemble la bande dessinée japonaise²³.

Dans cette optique légère baignée entre les images dérisoires et la peinture du monde flottant, on pourrait faire remonter les premières expressions du manga et de l'animation japonaise en France à la fin du 19ème siècle puisque des œuvres picturales s'y rattachant par filiation y furent diffusées, notamment des volumes de la *Hokusai manga* présents dès 1845 dans les collections de la Bibliothèque nationale de France, mais aussi parmi divers livres publiés, un recueil rassemblant certaines des *vues du mont Fuji* de Hokusai. Toutefois, plus sérieusement, pour l'exactitude de la forme, l'on se contentera de *Momotarō* en 1918 pour première manifestation de l'animation japonaise en France.

Pour clore ce passage qui nous a mené loin en amont, on signalera qu'en 1962, l'unique chaîne de télévision française, la RTF, diffusa des courts métrages chinois et polonais étant passés par le Festival du film d'animation d'Annecy : dans la seule journée du 23 décembre 1962 fut diffusés sur le petit écran *Les Petits Canards Intelligents* (1960) de Yu Zheguang, *Les Têtards à la recherche de leur maman* (1960) de Te Wei, et *La Souris et le Chat* (1958) de Wladyslaw Nehrebecki, le créateur des célèbres *Bolek et Lolek*. On peut de fait s'interroger si cela a été le cas pour des films d'animation japonais étant passés par Annecy ou Cannes tels les films de Kazuhiko Watanabe, artiste qui à la manière de Yu Zheguang touchait à plusieurs formes d'animation. Le temps de la recherche pourra répondre à cela.

De l'animation de science-fiction et quelques autres longs métrages sur grand écran...

Evidemment les courts métrages visibles lors du festival d'Annecy passèrent inaperçus aux yeux du grand public par rapport au film de la Tōei en 1962, et il faudra attendre semble-t-il 1967 pour que les grands écrans français proposent à nouveau une production d'animation japonaise qui sera, elle aussi, peut-être en deçà de la visibilité médiatique du *Serpent blanc*, quoique sa présence s'étale sur une année et demi et a probablement été remarquée et appréciée par des dizaines de milliers de spectateurs. Ainsi, le mercredi 26 avril 1967 débuta au cinéma la diffusion, sous la forme de 78 épisodes de courte durée (1 à 3 min.) et en noir et blanc, des films d'animation *Cyborg 009* (1966) et *Cyborg 009 - Kaijū Sensō* (1967) dirigés par Yugō Serikawa, ce d'après l'oeuvre manga de Shōtarō Ishinomori débutée en 1964. Un même épisode fut diffusé en principe le mercredi, le vendredi et le dimanche jusqu'au mercredi 27 novembre 1968, large période où le petit écran proposa les trois soirées japonaises précédemment évoquées ; à cet égard, en 2004, dans un article paru dans *Le Journal du Dimanche*, le célèbre médecin et écrivain français Martin Winckler évoquait dans ses souvenirs d'enfance avoir vu les aventures de ces cyborgs le dimanche. Puis les résultats de cette programmation feuilletonesque dans le cadre des actualités de *L'Eclair-Journal* (Gaumont/Pathé) – d'ou le noir et blanc – ayant été positive, l'année suivante, à partir du 22 mai 1968 (et ce sur la période d'un mois où la projection sous forme d'épisodes est interrompue), les deux films de la durée de l'heure sont projetés en un remontage comme un seul long métrage, mais cette fois-ci avec la couleur originale (CNC : 16 077 entrées, plus que pour *Le Serpent blanc*). Le site Internet *Gaumont Pathé Archive* conserve la trace de ces diffusions.

²³ De récents travaux de Ronald Geoffrey Stewart de l'université d'Hiroshima décryptent bien plus en profondeur et en complexité cet aspect historique du mot manga.

A propos de *L'Eclair-Journal*, en parallèle des projections, il fut publié à partir du 12 juin 1967 dans le journal *L'Aurore*, via l'agence Opéra Mundi, une version en bande dessinée des aventures de *Cyborg 009*. Pour l'heure, sans avoir eu l'occasion de voir l'une des pages du quotidien *L'Aurore* accueillant cette BD sous la forme de bandes verticales, et à la vue de certaines illustrations ornant des affiches produites lors de l'exploitation des films, on peut fortement douter que les dessins qui y étaient exposés provenaient du manga de Shōtarō Ishinomori (nombre de bandes horizontales ou verticales publiées dans les journaux étaient des adaptations de romans ou de films, et il est fort probable qu'un dessinateur français eut pour commande l'adaptation de ces films d'animation). Malgré quelques autres manifestations du mangaka en France comme en 1978 dans *Le Cri qui tue* avec quelques aventures de *Sabu et Ichi*, ou un troisième film sur les cyborgs datant de 1980 édité en VHS en 1987 chez Scherzo Vidéo (ou encore avec les séries *Nolan* et *Chobin* à la télévision...), il faudra attendre l'année 2009 pour qu'enfin le manga de *Cyborg 009* soit édité dans l'hexagone via les éditions Glénat.

Le public des salles obscures françaises eut donc le loisir de découvrir le monde de *Cyborg 009* seulement une petite année – plus exactement neuf mois – après celui des salles japonaises, et ce avant que le petit écran nippon ne diffuse en 1968 la série télévisée dans un magnifique noir et blanc. Cette dernière proposera une certaine maturité scénaristique et une profondeur des sentiments plus appuyées encore que la version cinématographique, des souvenirs liés à la Seconde Guerre mondiale y seront notamment évoqués, le premier film étant d'ailleurs ponctué d'une explosion évoquant le « champignon atomique ». Cette première aventure cinématographique est avant tout là pour présenter l'univers du manga dans une succession d'actions soutenues et hautes en couleurs, mais obligatoirement en un format plus contraignant par rapport à la série quant à son développement scénaristique, surtout au niveau des relations humaines entre les personnages trop occupés à affronter l'organisation Black Ghost, la durée et le but du métrage oblige.

Pour le jeune public français, cela devait être quasiment la première fois qu'une oeuvre d'animation de type science-fiction était projetée sur grand écran, si l'on fait exception du film américano-belge *Pinocchio dans l'espace* en 1965 (en couverture du *Journal de Tintin* dès 1962). En cette même année de 1965, au Japon, en mars, c'est le personnage de Gulliver qui se retrouvait lui aussi dans l'espace dans *Garibā no Uchū Ryokō* de la Tōei, avec parmi les intervallistes Hayao Miyazaki sous l'influence de Paul Grimault, film très chantant également avec des atmosphères musicales créées par Isao Tomita. Quant aux petits japonais, ils avaient déjà été spectateurs depuis 1964 de plusieurs transpositions cinématographiques de séries télévisées d'animation issues de ce genre (celui-ci représentait la moitié de la production d'animation télévisée) telles *Eightman*, *Tetsujin 28-gō*, *Uchū Patrol Hoppa*, ou *Tetsuwan Atom* alias Astro le petit robot. Sur cette période, la très belle série *Rainbow Sentai Robin* (1966-67) d'après également Shōtarō Ishinomori et précédant de quelques mois le premier film des cyborgs, ne connut pas de version cinématographique, mais de par ses qualités artistiques et narratives, elle aurait amplement mérité le grand écran. Toutefois, ses personnages apparaissent en un court instant au sein même du film *Cyborg 009 - Kaijū Sensō*, entre monstres marins et belle Hélène (de par cette dernière, plusieurs références à la mythologie grecque sont exploitées), juste le temps de se croiser et de se saluer à distance au moment où l'équipe des cyborgs prend son envol dans la première partie du film, ce dans leur vaisseau qui tel le *Gotengo*, dont l'aventure de 009 et ses amis offre de petits échos, navigue dans les airs, sous les flots et roule sur les fonds marins... Ce fut sans nul doute un grand moment d'émotion pour les jeunes spectateurs japonais ayant été téléspectateurs des aventures de Robin et de ses amis, et une très courte découverte pour les petits français qui ne savaient pas qui était cet autre groupe de personnages. A cet égard, des artistes œuvrant sur les cyborgs – tel le directeur technique Yūgō Serikawa – participèrent à la conception de l'escadron de l'arc-en-ciel. Concernant le fameux *Gotengo* précédemment évoqué, 420 297 spectateurs français (CNC) le découvrirent peu avant, à partir de janvier 1966, dans le film *Ataragon* (1963) d'Ishirō Honda.

Lors du doublage de ces deux films – faisant de celui-ci le plus ancien doublage français sur une animation japonaise après celui du *Serpent blanc* depuis disparu (les courts d'Annecy étant en version originale sous-titrée) et avec de grands noms français en cet exercice artistique tels Roger Carel et Philippe Ogouz –, comme quelques autres le personnage du cyborg 003 ne sera nommé que par son numéro et non pas avec son autre patronyme, celui de Françoise Arnoul, référence évidemment à l'actrice française Françoise Arnoul, alors très célèbre au Japon. Le personnage lui empruntait d'ailleurs sa nationalité et son activité artistique en tant que ballerine était peut-être comme en écho à son rôle dans *French Cancan* de Jean Renoir avec Jean Gabin, quoique le style de danse diffère, ou bien tout simplement en référence aux cours de danse classique que la comédienne prit dans son enfance, à Rabat, au Maroc où vivait sa famille à cette époque.

Enfin si la thématique du cyborg est richement exploitée avec 009 et ses amis nés dans le manga en 1964, ceux-ci succédaient à un être de même nature en la personne de *Eightman* apparu sur le petit écran et dans les pages du *Weekly Shōnen Magazine* en 1963 ; il est l'un des tout premiers cyborgs dans la culture populaire. Puis suivra de très près Jun, le jeune héros de *Uchū Patrol Hoppa*, mais cela est une autre histoire...

Après *Le Serpent blanc* en 1962 et *Cyborg 009* en 1967-68, il faudra attendre la décennie suivante pour voir arriver sur les grands écrans de l'hexagone trois autres longs métrages d'animation japonais produits par le studio Tōei : probablement en 1972 *Bulles sous les mers* (1970) de Takeshi Tamiya d'après Shōtarō Ishinomori via Les Films Jacques Leitienne, puis le 31 octobre 1973 *Les Joyeux Pirates de l'Île au Trésor* (1971) de Hiroshi Ikeda (74 337 entrées), et le 11 décembre 1974 *Le Chat Botté* (1969) de Kimio Yabuki (41 173 entrées) également projeté sur le petit écran en 1978, le jour de Noël, avec sur ces deux derniers la présence d'Hayao Miyazaki et de Yasuji Mori.

S'ajoute à ceux-ci, le 29 avril 1975, seulement en version originale sous-titrée, le troisième long métrage du triptyque érotique en Animerama de Tezuka *La Belladone de la tristesse* (*Kanashimi no Belladonna*, 1973) d'après *La Sorcière* de Jules Michelet réalisé par Eiichi Yamamoto. Ce long métrage, d'une grande beauté quant à sa conception artistique, fut présenté au Festival de Cannes en 1974, au Marché du film (*L'Ecran Fantastique* écrit sur celui-ci dans son numéro de l'été 1974). Il fut également sélectionné en compétition au Festival international du film fantastique d'Avoriaz en 1975 (*L'Ecran*, n°36, en mai 1975, en fera écho après l'avoir fait deux ans plus tôt quand le film fut présenté à la Berlinale) et fut distribué dans l'hexagone par La Clef Distribution (d'autres revues consacrées au cinéma évoquent cette sortie : *Cinéma*, *Positif*, ou *Image et Son*). 37 326 spectateurs auront eu le loisir d'en admirer ses qualités.

Contrairement aux précédents Animerama, Tezuka ne participa pas à cette ultime production, la Mushi faisant alors faillite, il était de ce fait trop occupé, notamment à la création de son nouveau studio Tezuka Productions. Cette absence confèrera au film un ton plus dramatique et beaucoup plus adulte que les deux précédents ouvrages qui étaient parsemés d'effets d'humour. Son esthétisme réaliste est également plus raffiné. Aussi, l'une des particularités de cet ouvrage s'inscrit dans les dessins peu ou non animés qui insufflent malgré tout vie et mouvement à l'histoire. Ces illustrations d'une grande beauté confèrent au film un ton artistique proche de l'Art Nouveau. La direction artistique fut confiée à l'illustrateur Kuni Fukai²⁴, celui-ci réalisant ici de véritables tableaux où l'art pictural renvoie à d'illustres peintres. Outre de grands noms de l'animation ayant participé à son élaboration – Gisaburō Sugii et Osamu Dezaki (ce dernier était déjà friand des dessins fixes) –, on signalera notamment parmi les comédiens de doublage, la présence de Tatsuya Nakadai, l'un des acteurs fétiches de Kurosawa.

Un dernier film d'animation japonais sortira en cette décennie, le 4 avril 1979, à savoir *Goldorak au cinéma*. En fait, il s'agissait d'un montage français liant plusieurs épisodes de la série *Goldorak* profitant évidemment du succès phénoménal et encore bien présent de celle-ci depuis sa

24 Il oeuvra en 1978 sur la production américano-japonaise *Hoshi no Orpheus* d'après les *Métamorphoses* d'Ovide, film qui fut édité en France en 1983 grâce à Christophe Gans via Scherzo Vidéo, avec des commentaires narratifs signés par le cinéaste Jūzō Itami connu en France pour son délicieux, savoureux et ô combien joyeux *Tampopo*.

récente arrivée à la télévision dix mois plus tôt. Avec 922 964 entrées dans les salles françaises, il est le premier grand succès sur le grand écran d'un film d'animation japonais, bien qu'il n'existe pas en tant que tel au Japon puisque le montage est français et directement extrait de la série télévisée (ce même mois était projeté en France le film *Les Évadés de l'espace* réalisé en 1978 par Kenji Fukasaku – 131 591 entrées –, prélude à la série *San Ku Kai* qui arrivera sur le petit écran cinq mois plus tard). Quant aux véritables productions cinématographiques concernant *Goldorak* qui existaient déjà, il s'agissait de quatre moyens métrages produits en 1975-76 où intervenaient d'autres robots de Gō Nagai issus de séries inédites en France. S'ajoute à ceux-là celui qui a précédé de quatre mois la série *Goldorak* et qui n'était qu'un prototype, certes visuellement agréable, mais graphiquement très différent de l'univers de la production télévisée qui en découlera. A propos de ces moyens métrages, les producteurs français profitent de suite du relatif succès de *Goldorak au cinéma* pour concevoir un second film en procédant de façon similaire, mais cette fois-ci avec deux des films de *Goldorak* et deux autres de l'univers de Gō Nagai, ce en réalisant un montage des principales scènes de ces derniers pour n'en faire qu'un. Evidemment le résultat est plus que déplorable – c'est un véritable carnage scénaristique – et le film ne connaîtra pas de sortie au cinéma. Il sera tout de même édité en 1984 en VHS aux éditions Canal Junior sous le titre *Le Retour de Goldorak* et des musiques composées à l'occasion pour ce film, qui n'étant pas distribué en salle, serviront de suite pour la production de la version française de la série *Albator, le corsaire de l'espace* diffusée à partir du 7 janvier 1980 sur Antenne 2 dans *Récré A2*.

Malgré ce succès qui s'approchait du million de spectateurs – une production japonaise en prise de vue réelle atteignait rarement ce résultat si ce n'est en cette période les films *L'Empire des sens* puis *Furyo* de Nagisa Oshima ou *Dersou Ouzala* puis *Kagemusha* de Kurosawa –, les années 80 resteront encore très pauvres quant aux sorties de films d'animation japonais. On peut tout de même citer l'arrivée dans les salles françaises, avec très peu de copies, des oeuvres suivantes : *Lupin III : Le Secret de Mamo* (1978) de Sōji Yoshikawa le 25 février 1981, ce quatre ans avant que ne soit diffusée la deuxième série télévisée de ce Lupin sur FR3 sous le titre *Edgar, le détective cambrioleur* et peu avant que le projet abandonné franco-japonais *Arsène & Cie* ne soit annoncé, notamment par Jacques Mousseau dans la revue *Communication et langages* ; *Les Aventures de Panda* (Tōei, 1973) de Yugo Serikawa le 26 janvier 1983 ; *Les Cygnes sauvages* (Tōei, 1977) de Nobutaka Nishizawa le 1er février 1984 (354 entrées) ; ou le téléfilm d'animation *L'Appel de la forêt* (Tōei, 1981) de Kōzō Morishita le 23 octobre 1985 (1 032 entrées), sans oublier la sortie le 18 décembre de cette même année de *La Dernière Licorne* (1982), film produit par le studio états-unien de Rankin & Bass avec le studio japonais Topcraft sur lequel reposera en partie, après sa fermeture, la création du studio Ghibli. Sur la même période, *La Dernière Licorne* fut également diffusé en France à la télévision dans *Récré A2*, comme une autre coproduction entre Rankin/Bass et Topcraft, à savoir *Le Vol du dragon* (1982) diffusé une première fois le 19 décembre 1984. Outre encore des séries télévisées entre Rankin/Bass et le studio japonais AIC, le court métrage *L'Or des lutins* (1981) fut diffusé plusieurs fois à partir de décembre 1984 dans *Récré A2*, le studio états-unien Rankin/Bass étant associé pour celui-ci avec le studio japonais MOM, l'association fructueuse entre ces deux structures ayant débuté en 1960 avec la série *The New Adventures of Pinocchio*.

Cependant, c'est surtout via quelques éditions en VHS que plusieurs titres, films ou téléfilms, seront distribués en France dans les années 80 via notamment Jacques Canestrier, Scherzo Vidéo, Fil à film... – ou encore Adès Vidéo éditant en 1982 *Vidocq contre Cagliostro*, premier doublage français du *Château de Cagliostro* de Miyazaki –, cela s'ajoutant aux productions télévisées qui allaient considérablement augmentées par leur nombre et présence à partir de mars 1987 avec l'arrivée de *La Cinq*, puis au mois de septembre suivant avec un certain *Club Dorothee*. Mais avant cela, on notera que sur la période s'étalant de 1978 à 1986, près d'une cinquantaine de séries d'animation japonaises ou coproduites avec le Japon furent diffusées, ce qui était déjà relativement important : parmi les plus célèbres *Capitaine Flam*, *Rémi sans famille*, *Tom Sawyer*, *Ulysse 31*, *Les Mystérieuses Cités d'Or*, *Cobra*, ou *Lady Oscar*. S'ajoutent à celles-ci des séries peu

rediffusées mais tout aussi intéressantes telles *Kum Kum* ou *Crocus*.

S'il est un lieu qui aurait pu émettre de foisonnantes réflexions sur l'animation japonaise juste après l'arrivée de *Goldorak*, c'est la revue *Banc-Titre* qui paraîtra de 1978 à 1985. Ce tout premier magazine exclusivement consacré à l'animation – son sous-titre l'indiquant encore : « le magazine du cinéma graphique et du film d'animation » –, offrait un contenu rédactionnel très précieux à une époque où des références, parmi lesquelles *Les Cahiers du Cinéma* ou *Positif*, évoquaient assez peu cet aspect du 7ème art. Mais il n'en sera rien, et les intrusions japonaises en ses pages ne seront que peu à la hauteur des études fort appréciables qui y étaient présentées. Puis, avant qu'*AnimeLand* ne vienne définitivement remplacer *Banc-Titre* en tant que publication dévouée à l'animation, il y aura la revue *Animatographe*, mais celle-ci ne paraîtra que le temps de trois numéros en 1987.

Toutefois, pourrait-on dire, si *Banc-Titre* ne sait pas intéressé plus que cela aux oeuvres japonaises, une part du magazine inversera cela. En effet, son créateur et rédacteur en chef Thierry Steff (fondateur de feu les éditions Dreamland et du magazine *Animation Reporter* en 1998) va s'associer à Gérard Dupeyrot et Philippe Ronce pour créer la fabuleuse émission télévisée *Télétoon* (1991-92, 39 émissions de 13 min. diffusées sur 41 n° en production), celle-ci étant présentée par Lulo, un sympathique personnage de cartoon spécialement créé à cette occasion. Comme *Banc-Titre* pour la presse, *Télétoon* est le tout premier magazine télévisée dédié à l'animation, ce que fut en 1980-86 une certaine *Bande à Bédé* sur Antenne 2 pour l'art séquentiel et *Les Grands Maîtres de la Bande Dessinée*, émission de Jade et Georges Grod diffusée en 1980 sur TF1 dans *Les Visiteurs du Mercredi*, puis par la suite dans *Vitamine*. C'est donc via *Télétoon* que l'on verra pour la première fois sur le petit écran français un documentaire sur Tezuka (n°5, 1991), puis un autre sur Miyazaki (n°29, 20 décembre 1992) : ce fut probablement la première fois que furent exposées à la télévision française des images d'oeuvres cinématographiques du studio Ghibli, les travaux télévisés de Miyazaki sur *Heidi* (1974), *Sherlock Holmes* (1981-84) ou *Conan, le fils du futur* (1978) ayant toutefois été précédemment diffusés en France respectivement en 1979-80, 1984 et 1987. *Télétoon* proposa également un sujet sur les robots (n°13) où apparaît les personnages Astro le petit robot de Tezuka et un robot du *Château dans le ciel* de Miyazaki, ou encore le Grand Automate de Paul Grimault dans *Le Roi et l'Oiseau* et le Nono de René Borg dans *Ulysse 31*, ainsi qu'un sujet sur les chats (n°37) où Jiji dans *Kiki la petite sorcière* et le chat-bus dans *Mon Voisin Totoro* de Miyazaki furent présents.

Ainsi, hormis l'encyclopédie Alpha dans les années 70 évoquée plus haut, peu de rédactionnel sera consacré à l'animation japonaise avant la dernière décennie du siècle. Aussi, on peut encore noter que le texte de *La Grande encyclopédie* chez Larousse en 1972 est d'une grande richesse quant à l'historique de l'animation mais celle japonaise n'y sera évoquée qu'à la toute fin dudit article, essentiellement sur deux lignes citant seulement en exemple Taiji Yabushita et Yōji Kuri concernant les animateurs de valeur.

Toujours dans le cadre encyclopédique, Max Tessier (1944-), critique et grand spécialiste du cinéma japonais, évoquera l'animation nipponne en 1980 en un court chapitre dans *Le Cinéma japonais au présent 1959-1979* (Filméditations) avec une analyse assez superficielle quant à l'animation dite industrielle, tout en présentant des artistes indépendants avec l'inévitable Yōji Kuri ou Masao Nagashima (transcription probablement erronée). Concernant l'animation japonaise cinématographique connue du grand public dans l'hexagone, il nommera *Goldorak* qui venait de sortir peu auparavant au moment où il terminait son ouvrage, mais aussi *Cyborg*, sans préciser le 009 du titre de l'oeuvre.

A propos de Max Tessier, il fut cofondateur de la revue *Ecran* (1972-79), publication qui évoqua à plusieurs occasions le cinéma d'animation de tous les horizons, notamment celui de l'archipel avec un article sur l'animation japonaise contemporaine dans le n°11 dédié à l'animation, en janvier 1973, texte signé par l'essayiste, nouvelliste et spécialiste québécois du cinéma japonais Claude R. Blouin (1944-).

Comme évoqué au début de ce texte, dans certaines oeuvres artistiques en dehors de l'animation japonaise s'immiscera quelque aspect de celle-ci ou du manga. Ainsi encore dans le domaine du film documentaire, sorti sur les grands écrans en France en octobre 1974 (pendant qu'au Japon un *Yamato* faisait surface sur le petit écran), le long métrage français *Kashima Paradise* montrait de courts extraits d'une série d'animation télévisée inédite dans l'hexagone, à savoir *Animentary - Ketsudan* (Tatsunoko, 1971). Celle-ci avait de particulier qu'elle se présentait sous l'aspect d'une série de documentaires historiques (usant également d'images d'archives) sur les diverses batailles de la Guerre du Pacifique, ce en pleine mer où sur les îles avec néanmoins, en une grande partie de sa narration, une mise en scène relevant de la fiction. L'importance des décisions (ketsudan), plus que la puissance de feu (même celle du plus puissant des cuirassés tel le *Yamato*), est soulignée tout au long des épisodes et des diverses opérations où l'on peut voir généraux et autres réfléchir sur les stratégies et tactiques à adopter pour chaque bataille qui se présente. Au travers de tout cela, il y a place à l'émotion quand un personnage revoit en ses pensées les siens qu'il ne reverra plus... L'une des forces de cette série se situe dans sa direction artistique, exposant des personnages représentés avec un certain réalisme et un égal traitement, japonais ou occidentaux, et les bâtiments militaires de la marine, ainsi que ceux de l'aviation étant magnifiés dans leurs diverses manifestations. Quant à la restitution précise des faits historiques, la série s'offrait les services de l'écrivain, historien et spécialiste de la Seconde Guerre mondiale Noboru Kojima (1927-2001).

Réalisé par le couple Yann Le Masson (1930-2012) et Bénie Deswarte (1944-, sociologue et japonisante), avec à l'écriture du commentaire Chris Marker (auteur de *La Jetée* en 1962 ou *Le Mystère Koumiko* déjà évoqué), *Kashima Paradise* se voulait en partie le témoin des bouleversements sociaux se déroulant au Japon en 1970 et 1971, mettant particulièrement en relief deux lieux représentant la modernisation du pays en opposition avec l'autre visage de l'archipel plus traditionnel vu de l'Occident. Ainsi était présenté l'immense complexe sidérurgique et pétrochimique de Kashima qui se créa en gagnant des terres sur la mer, engendrant un nouveau port et suscitant des contestations qui porteront sur la façon de procéder de cette entreprise ayant acheté aux paysans les terrains qu'ils occupaient, et de la pollution importante qu'elle produira. Puis, à cinquante kilomètres de là, à Narita, le documentaire plonge au coeur de l'opposition très forte des paysans se refusant à vendre leurs terres pour permettre la construction d'un immense aéroport international (inauguré en mai 1978). Tous cela imbriqué dans les différents mouvements politiques, les manifestations contre le renouvellement du Traité nippo-américain et la notion de Giri, celle-ci étant comme le monstre de métal de Kashima aussi inflexible.

On pouvait ainsi voir également, pendant la manifestation du 1er mai 1971 au début du film, suivant la visite de l'Exposition Universelle à Osaka, une bannière à l'effigie de Joe Yabuki, le personnage emblématique du manga *Ashita no Joe* (Joe de demain) signé de Tetsuya Chiba et Asao Takamori prépublié depuis janvier 1968 dans le *Weekly Shōnen Magazine*. Ce personnage a fortement marqué la jeunesse de l'époque, et touché un peu plus le grand public avec son adaptation en série d'animation à partir du 1er avril 1970. Son image fut alors détournée par certains l'utilisant et l'associant à des slogans politiques et idéalistes tellement sa détermination était forte et dépassait le cadre sportif de la boxe dans lequel il évoluait : le 31 mars 1970, neuf activistes de la Fraction Armée rouge japonaise, lors d'un détournement d'avion à Tōkyō sur Pyongyang, déclarèrent être des Ashita no Joe. Huit jours avant ce détournement, une cérémonie funéraire fut organisée devant le siège de la maison d'édition Kōdansha qui prépubliait le manga, ce afin de célébrer la « magnifique » mort du boxeur Tōru Rikiishi, l'autre personnage phare dans *Ashita no Joe*, celui-ci venant de rendre l'âme dans les pages du *Weekly Shōnen Magazine* lors d'un mémorable combat sous les coups de Joe, son ami...²⁵ Dans cette même manifestation, on peut aussi apercevoir sur une

25 Un phénomène assez similaire avait eu lieu en France, en 1969, suite à la diffusion du magnifique feuilleton télévisé *Jacquou le Croquant* réalisé par Stelio Lorenzi adaptant le roman de Eugène Le Roy. Ce personnage qui se révoltera 30 ans après la Révolution française, ce contre les injustices que cette dernière n'avait en rien changé, inspirera les manifestations paysannes de l'époque, les manifestants se réclamant être des Jacquou, avec des slogans tel celui de « Jacquou n'est pas mort ». Manifestations parfois très violentes (comme à Quimper le 2 octobre 1967) qui avaient commencé au début des années 60 et qui avaient opposé agriculteurs et CRS. La source de ses manifestations était la même qu'à Kashima, à savoir la modernisation, où plutôt une modernisation aveugle qui ne prenait pas en compte ce qui existait déjà.

affiche Nyarome, le chat du manga fort amusant *Mōretsu Atarō* (1967-70, 1ère adaptation télévisée en 1969-70) de Fujio Akatsuka.

La scène où l'on peut voir les images de la série *Animentary - Ketsudan* pourrait être anodine, mais elle semble aux vues du sujet de cette série souligner la violence qui se dégagera de certaines manifestations, particulièrement celles de Narita. Cette scène arrive après dix-neuf premières minutes de prises de vues bruyantes. En effet, quittant la ville, nous nous retrouvons au paisible village de Takei, dans la résidence de Zenzaemon, un homme ayant repris la ferme entretenue et exploitée avant lui par son père. On apprendra sa difficulté à produire une récolte faite entre autres de riz, d'orge et de blé, face à l'influence du complexe industriel de Kashima situé à 15 km de là. Pendant le tournage de cette scène, on note que le téléviseur reste allumé comme si sa lumière dispensait un apport d'éclairage telle une lanterne, ou pour combler peut-être un certain vide. Toujours à l'intérieur du poste de télévision filmé, les réalisateurs laisseront passer deux publicités avec un acteur, et non des moindres, Toshiro Mifune, celui-ci vantant les qualités de la bière de Sapporo. Ces publicités ouvraient et fermaient l'extrait de la série d'animation. On peut dater avec précision quand fut tournée cette scène où l'on peut voir Zenzaemon prendre son dîner. En effet, si l'on s'en réfère à l'extrait de la série qui passe à la télévision – où l'on peut voir couler le 10 décembre 1941, victimes d'une attaque aérienne de bombardiers par l'Empire du Japon, le cuirassé de la Royal Navy HMS *Prince of Wales* et le croiseur de bataille HMS *Repulse* – il s'agit du 7ème épisode « Marē-oki Kaisen » (La bataille navale au large des côtes de la Malaisie) diffusé le 15 mai 1971 de 19h30 à 20h00.

Le documentaire *Kashima Paradise* souligne de cette façon que l'image médiatique avait un rôle important dans ces événements, surtout à Narita où la violence présente fut amplement couverte par les chaînes de télévision. Aussi, dès le début du film, les images nous montrent des lieux filmés à l'Exposition Universelle d'Osaka en 1970. Cette dernière, tournée vers le futur, jouait beaucoup sur les images perçues par le public avec certaines représentations idéalisées et des effets spéciaux, le tout couvert par un commentaire rassurant et prometteur d'un futur radieux grâce aux diverses industries et technologies. La modernisation du Japon était peut-être assimilée pour certains tel un conflit déstabilisant les fondations de leur vie, comme la guerre le fut 25 ans plus tôt. Kashima a ainsi transformé les villages alentour en une agglomération de plus de 200 000 habitants en trois décennies, balayant les différentes activités économiques en une seule, celle du complexe. Comme pendant la guerre, les paysans ont perdu et les grands industriels ont malgré tout réussi à s'imposer.

En écho aux manifestations contre la pollution se faisant entendre en 1971, quinze ans après les premières victimes de Minamata, premier lieu de pollution au Japon, un certain *Spectreman* combattait cette année-là sur le petit écran les monstres nés de cette pollution (*Kashima Paradise* présente quelques personnes contaminées à Minamata et le film *Minamata, les victimes et leur monde* réalisé en 1971 par Noriaki Tsuchimoto en relate le désastre et le malheur engendré).

Pour la période qui suivit sa sortie, le documentaire *Kashima Paradise* aura droit à plusieurs articles dans la presse spécialisée dans le cinéma, dont un de Hubert Niogret en janvier 1975 dans le n°165 de *Positif*. La revue – avec un dossier principal consacré à Marilyn Monroe – joignait au rédactionnel de Niogret, un entretien avec Yann Le Masson et Bénie Deswarte. L'ensemble était précédé d'un article sur le film *Dodes'kaden* (1970) de Kurosawa, et il était suivi par une rubrique « Côté cinémathèque » également rédigée par Hubert Niogret où le Japon était à l'honneur avec quatorze longs métrages, celui d'animation *Cleopatra* (1970) de Tezuka et Eiichi Yamamoto en faisant partie. Ces quatorze productions étaient issues du programme « Vingt cinéastes d'aujourd'hui », complément de la deuxième rétrospective de 1971 sur le cinéma japonais organisée par la Cinémathèque française et proposé du 10 janvier 1974 au 10 février suivant (les deux premières rétrospectives datent de 1963 et 1971, avec 141 films présentés pour la première avec la mise en lumière des cinéastes Satsuo Yamamoto et Yasujiro Ozu, et 150 films présentés pour la deuxième qui eut lieu à l'occasion du 75ème anniversaire de la cinématographie japonaise). *Cleopatra*, le deuxième Animerama produit par Tezuka, a de fait probablement été projeté lors de ce complément faisant suite à la rétrospective de 1971, mais comme de nombreuses oeuvres étant

sélectionnées par la Cinémathèque française et ne faisant pas partie des grands noms ou classiques du cinéma japonais, il n'y a pas eu la moindre exploitation de cet ouvrage en dehors de ce cadre.

Bien des détails seraient à revoir en ce texte, certaines pistes ayant été peu suivies et certaines idées – s'il y en eu – peu développées, mais l'objet de celui-ci, aussi approximatif en sa démarche soit-il, est avant tout de donner une légère forme ou une idée représentant quelque peu ce qui ne peut être représenté avec précision surtout sans une recherche plus approfondie, c'est-à-dire une simple approche de la présence dans le temps de l'animation s'étant écoulée de-ci de-là de l'archipel nippon vers les terres de l'hexagone avant qu'elle ne se déverse avec un impact certain, cette approche pouvant permettre éventuellement de tracer quelques lignes sur une carte telle géographique où il manquerait encore bien des terres et contrées inexplorées, tout cela pouvant amener à une réflexion plus aboutie liée aux contextes et à l'interculturalité. En espérant être parvenu à un début d'intention, et si cela n'est pas le cas, en souhaitant tout au moins que ces mots mis bout à bout aient été agréables à lire.

Jacques Romero

Note de fin : ce texte existe dans une forme plus longue (sur le site Internet *L'Univers de Yamato*) – complété au fil des éventuelles découvertes à venir – où il est présenté également l'apparition des mangas en France, des premières planches en 1969-73 dans la revue mensuelle spécialisée en arts martiaux *Budo Magazine Europe - Judo KDK* (1950-1973) qui, mis à part le titre traduit en français pour ces oeuvres japonaises ne mentionnait pas les noms des artistes (entre autres Hirata Hiroshi, le plus présent dans la revue, mais aussi Tsukimiya Yoshito, Kyogoku Hitoshi ou Irie Osamu) à *Akira* d'Otomo, première oeuvre manga à connaître à partir de 1990 une publication française avec la volonté de l'éditeur d'en proposer l'intégralité et qui lancera dans le même temps, définitivement, l'art séquentiel japonais en France, de même que la reconnaissance un an plus tard du cinéma d'animation de l'archipel avec le long métrage qui adapte cette oeuvre d'Otomo par lui-même (après le premier véritable impact que fut *Goldorak*, le second est sans conteste *Akira* – tel le *Rashōmon* d'un autre Akira pour le cinéma live – et de plus dans les deux formes artistiques qui se découvraient enfin aux regards occidentaux)... cela en passant également par l'un des premiers articles français écrits sur le manga par Claude Moliterni en 1972 dans la revue *Phenix* (en apportant quelques corrections sur les erreurs de traduction comme lorsqu'il évoque un certain Kazuo Vemura alors qu'il s'agit de Kazuo Kamimura) avant ceux de la revue *Les Cahiers de la Bande Dessinée* entre 1984 et 1988, ainsi que le magazine *Le Cri qui tue* (1978-81), première véritable expérience de publication de mangas dans une démarche de découverte de la culture de l'art séquentiel venu du Japon. Evoqué aussi : le 1er film de la saga *Uchū Senkan Yamato* lors de son passage au Festival international de Paris du film fantastique et de science-fiction en mars 1978 peu avant l'arrivée de *Goldorak* (de même l'apparition du cuirassé en 1980 dans *Le Journal de captain Fulgur* dédié à Albatör) et la projection au même festival en 1984 du film *Nausicaä de la vallée du vent* de Miyazaki en une version états-unienne titrée *Warriors of the Wind* adaptée et distribuée par New World Pictures de Roger Corman et expurgée de près d'un quart du métrage ; New World Pictures qui avait fait de même quelques années plus tôt avec le film *Galaxy Express 999* de Rintarō...